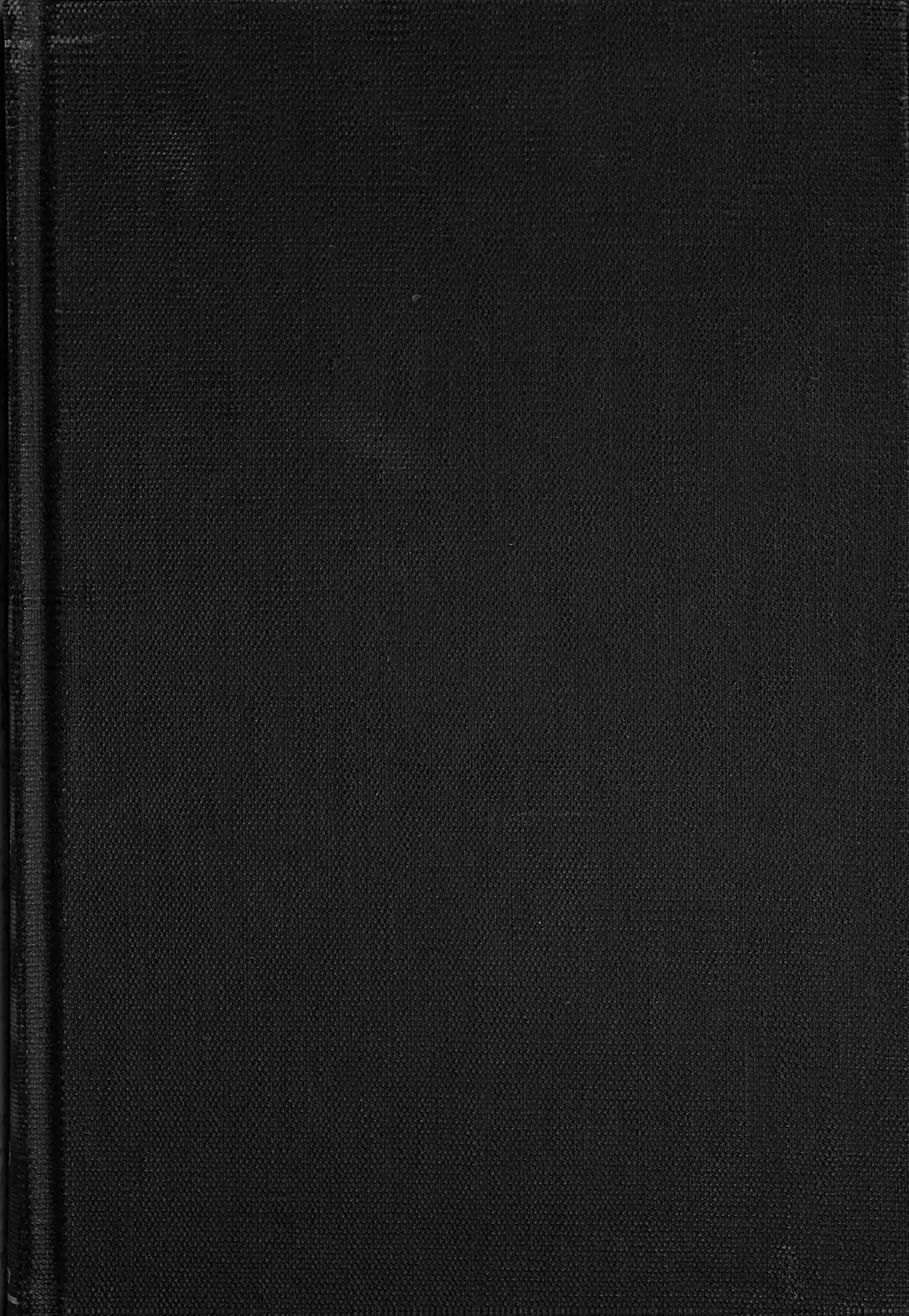
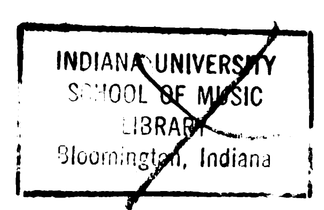
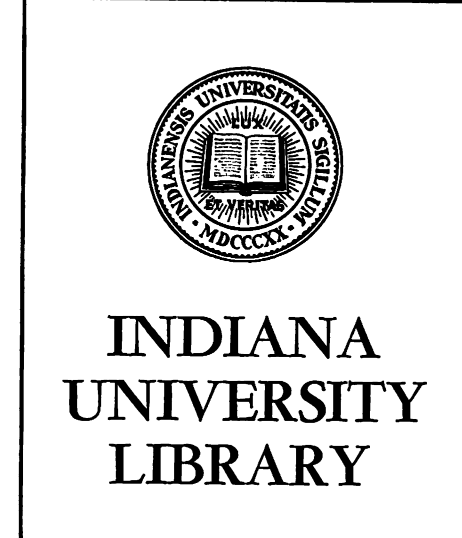
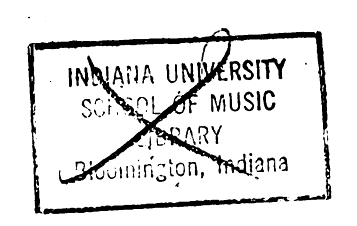







INDIANA UNIVERSITY
SCHOOL OF MUSIC
LIBRARY
Bloomington, Indiana

MUSICA SACRA

Monatschrift zur Förderung der katholischen Kirchenmusik

51. Jahrgang 1918

Begründet von **Dr. F. X. Witt,** herausgegeben von

Prof. Dr. Karl Weinmann
Direktor der Kirchenmusikschule Regensburg



Regensburg und Wien
Druck und Verlag von Friedrich Pustet

Inhalt

des 51. Jahrgangs 1918 der Musica Sacra

Seite

I. Abhandlungen und Aufsätze

Biehle, J., Prof., Berlin, Bronze- oder Gußstahlglocken? 117
Eitz, K., Prof., Eisleben, Vom Solmisieren. Ein zuverlässiger Weg zum Singen vom Blatt 4
Hämel, A., Straubing, Neue Ergänzungsvorschläge zur Eitzschen Tonwortmethode 82
Hohn, W., Homburg, Die Stimmgruppierungen Palestrinas 14
— — Haller-Studien I 17
— — „ „ II 46
— — „ „ III 130
— — „ „ IV 148
Möhler, A., Dr., Steinhausen, Ein musikalischer Besuch in deutschen Lehrerseminarien 27
Renner, J., Prof., Regensburg, Joseph Rheinbergers Messen I . . . 43
„ „ „ II . . . 60
„ „ „ III . . . 80
„ „ „ IV . . . 101
„ „ „ V . . . 134
Schmidtkonz, M., Bamberg, Über Gesangunterricht an bayerischen Lehrerbildungsanstalten 85
Sigl, M., Dr., Ascholtshausen, Prof. Joseph Renner. Zum 25 jährigen Jubiläum als Domorganist und Lehrer an der Kirchenmusikschule Regensburg (Mit Bild) . . 57

Seite

Weinmann, K., Dr., Regensburg, Die Schule von Cambrai 125
— — „Stille Nacht, heilige Nacht". Zum 100. Geburtstag des Weihnachtsliedes. (Mit vier Abbildungen) 143
Wellesz, E., Dr., Wien, Die Orgel im byzantinischen Reiche nach zeitgenössischen Berichten 51
Alte Wege zu neuen Erfolgen auf dem Kirchenchor:
1. Treffsicherheit, Empfindungs- und Ausdrucksfähigkeit 11
2. Die Kirchenmusikalien 23
3. Der Opfersinn 58

II. Choral und Liturgie

Löbmann, H., Dr., Leipzig, Choralgesang und Kunstgesang 94
Steege, M., Neustadt (W.-Pr.), Die Feier des Festes Christi Himmelfahrt im Felde 68
— — Zeremonien der russischen Kirche . 151
Veith, J. E., Wien, Etwas über die Mystik in der Kirchenmusik (Predigt) . . . 70
Weiß, P. A., Jägerndorf, Die Messen an den Sonntagen *„Misericordia"* und *„Jubilate"* nach Ostern 41
— — Die Messen am Feste Christi Himmelfahrt und am Sonntag in der Oktav . 66
— — Die Messe am 7. Sonntag nach Pfingsten 79

III. Verschiedenes

Seite

Calm, H., Über das Atmen 103

Kehrer, J., Nachklänge zum Jubiläumskonzert des Berliner Hof- und Domchores 89

Paulinus, P., P. Theresius a S. Maria † 22

Rammel, J., Erlebnisse eines deutschen Chorregenten in Rußland vor und während des Krieges 105

Sincerus, P., „Seh' ein jeder wie er's treibe!“ Eine kirchenmusikalische Gewissenserforschung zum „Neuen Jahr“ . 1

— — Das „blecherne Eck“ 109

A. V., Gottesdienststörung oder nicht? . 74

J. St., Auf einem Landchore 74

N., Über „Glockenwissenschaft“ . . . 108

Ein neues Institut für musikwissenschaftliche Forschung zu Bückeburg . . . 16

Ein österreichisches Festspielhaus in Salzburg 88

Seite

Faksimile aus dem „Antiphonar“ von St. Gallen 93

Musikalische Haus- und Lebensregeln . . 107

„ „ „ 129

IV. Gedichte

Kehrer, Jodoc, Weihnachts-Introitus . 152

Kieferl, B., St. Cäcilia 133

Reinick, R., Künstlergebet 104

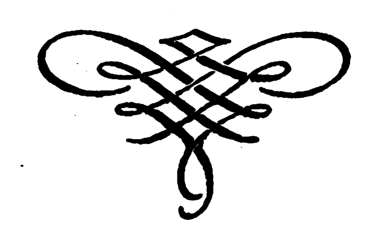
Ein lateinisches „Stille Nacht, heilige Nacht“ 150

V. Besprechungen

S. 33, 75, 91, 113, 153.

VI. Kirchenmusikalische Rundschau

S. 36, 78, 110, 139, 157.



MUSICA SACRA

Monatschrift zur Förderung der katholischen Kirchenmusik

51. Jahrg. ∴ 1918 ∴

Begründet von Dr. F. X. Witt, herausgegeben von
Prof. Dr. phil. & theol. Karl Weinmann
Direktor der Kirchenmusikschule Regensburg

1. Heft Januar

„Seh' ein jeder, wie er's treibe!"

Eine kirchenmusikalische Gewissenserforschung zum „Neuen Jahr"

von P. Sincerus

Nichts kommt einen Chordirigenten, dem nur „Freiwillige" zur Verfügung stehen, schwerer an, als seinen Sängern in verschiedenen Schmerzenspunkten einmal die ganze Wahrheit zu sagen. Nicht selten sind Sänger recht empfindliche „Rührmichnichtan"; sie selbst aber glauben tun zu dürfen, was ihnen beliebt. Hat der Dirigent einmal gerechten Grund, etwas derber dareinzufahren, so setzt er sich der Gefahr aus, daß sein Personal ihm den „Dienst" künde oder der eine und andere Sänger „bocke". Da ist er lieber stille, verbeißt seinen Ärger um des „leidigen" Friedens willen; sonst hat er das Nachsehen und, wenn alles aus den Fugen geht, wird es seinem Konto aufgerechnet. Glücklich zu preisen derjenige, dem ein guter Freund, eine Autorität in Kirchenmusik zu Gebote steht; er kann ihn ein und das andere Mal zu Hilfe rufen, damit er ganz unauffällig nach dem Rechten sehe, den Bock bei den Hörnern fasse, ihm seine tollen Sprünge auszutreiben. Der gute Freund zieht wieder ab, hat keinen Schaden von seiner Philippika, der andere hat nichts gesagt, kann aber beruhigt denken: *Salvavi animam meam.* Doch nicht jeder Dirigent hat solch einen guten Freund zur Hand. Und doch sollen schuldige Sänger nicht ganz des Spiegels entbehren, der ihnen die Wahrheit über sie selbst zeigt. Drum sei ihnen hier ein solch verräterisches Glas vor Augen gesetzt, damit sie abgucken, wie sie nicht sind, bzw. wie sie sein sollen. Also: Niemand zu Lust, niemand zu Leid.

1. „Seid höflich gegeneinander!" Nicht steife, kalte Etikette: Habe die Ehre, Herr Caruso! — Gehorsamer Diener, Fräulein Nachtigall! — Nein, eine von gegenseitigem Wohlwollen zeugende Höflichkeit und Hochachtung. „Habet Achtung voreinander!" Nicht die Nase rümpfen, nicht in die Ohren zischeln, wenn ein Mitsänger nicht so firm im Singen ist wie du — das ist Gottesgabe. Ihm kostet seine Mitarbeit mehr Opfer als dir; wenn Gott dir mehr Talente und eine schönere Stimme gegeben hat, danke ihm dafür zu seiner Ehre — er kann dir alles nehmen. Erkenne an, was dein Mitgenosse Gutes leistet, und gestehe dir selbst zu, daß auch du nicht fehlerlos bist. Weg auch mit allem Neid gegen Tüchtigere; freue dich, daß euer Chor manch achtenswerte Kraft sein eigen nennt und bilde dich an ihr. Danke Gott auch hiefür — es gilt ja seine Größe zu preisen.

Sei nicht eingebildet! Einbildung — etwas Widerwärtiges, Abstoßendes, Friedenstörendes im Kirchenchor. So ein Eingebildeter, ohne den es „einfach absolut nicht geht", der mit Gönnermiene auf den „Danebenhauenden" herabsieht, selbstbewußt und finsteren Blickes die Durchschnittssänger mustert, derentwegen ein Passus öfters geprobt wird, während er selbst erhabenes Schweigen übt trotz Bitte des Dirigenten um seine Mithilfe — ein quälend Kreuz für den Dirigenten. An dem einen hat er genug. Wehe, wenn er es tragen muß.

Verkümmere nicht die gegenseitige Achtung durch dein Vornehmtun! Vielleicht ist dein Mitsänger ein schlichter Arbeiter und du ein Herr mit der Bügelfalte am Hosenbein. Oder du bist die Tochter eines Höhergestellten, eines Papa mit großem Vermögen und neben dir steht und singt bescheiden und eifrig eines ehrlichen Handwerkers Kind, ein durch schwere Tagesarbeit ermüdetes Dienstmädchen: Laß niemanden den Standesunterschied fühlen, sprich mit allen zu gegebener Zeit in gleich freundlicher und liebevoller Weise. Hier seid ihr alle Gottessänger, sonst nichts. Das ist soziales Wirken des Chorgesanges, bei dem die einzelnen Stände sich nähern und achten und verstehen sollen. „Nicht der Heldentenor und nicht das feinere Kleid machen den echten Kirchensänger, sondern die gute Meinung, die Treue und Gewissenhaftigkeit, die kernige Frömmigkeit, mit welchen der Sänger sich seinem heiligen Berufe hingibt."

Also gegenseitige Hochachtung und gewinnende Bescheidenheit, damit nicht eines dem andern das Mitwirken an der großen Aufgabe verleide und der Chor nicht auf den Aussterbe-Etat komme. Aber auch zusehen, daß man geachtet werden kann. Untadeliger Christ sein; ein anderer hat nicht jene moralischen Eigenschaften, die ihn zum heiligen Gesange voll würdig machen; er ist ein Fremdkörper, der einen Kirchenchor moralisch vergiften und zersetzen kann.

2. „Sei lern- und dienstbeflissen!" Ja — lernbeflissen! Probenfreudig! Nicht denken: Ich kann mein' Sach'! — Vielleicht hat der Dirigent das einzuübende Werk durch genaueres Studium noch unter anderen Gesichtspunkten erfaßt als in der ersten Stunde, und du — ohne Probe — fällst am Sonntag herein, blamierst den ganzen Chor und selbstverständlich vor allem den Dirigenten. Die Nächstenliebe — die Kollegialität — verlangt fleißige Teilnahme an den Proben. Hast du etwas nicht mitgeprobt, so schweige an Stellen, welche du nicht sicher innehast; da heißt es Selbstbeherrschung, Vernunft walten lassen! Versäume auch nie — aus Interesselosigkeit — die Choralproben; mache den Choral nicht zum Aschenbrödel — er ist der amtliche Gesang der Kirche. Nicht sagen: Es geht schon so, habe ihn schon oft gesungen. Der Maschinist muß seine Maschine öfters putzen und schmieren und ölen und nachsehen, ob nichts locker, verbogen ist, damit alles klappt. Darum murre auch nicht und schweige dich nicht aus, wenn die stehenden oder wechselnden Choralnummern ab und zu bei der Probe wieder aufgelegt werden, es kann sich manch unschöne Gewohnheit eingeschlichen haben; da heißt es glätten, fließender singen, mehr zurückhalten, die Dynamik verbessern. Singe auch keinen neuen Choralsatz mit, dessen Einübung du fernebliebst, ansonst gibt es ein gar erschreckliches Tohuwabohu. Der Dirigent eines weltlichen Chores würde in Grund und Boden solche verdonnern, die ungeprobt an einer öffentlichen Aufführung teilzunehmen wagten. Jene singen um weltliche Ehre, du — kirchlicher, liturgischer Sänger, um Gottes Ehre zu mehren, zu verkünden, mitzufeiern das hochheilige Opfer, in welchem Gott selbst zugegen ist. Du singst, sollst singen, um die Herzen der Kirchenbesucher mit jener Stimmung zu erfüllen, die zu einem innigen Verkehr im Gebete mit Gott notwendig ist. Das ist der Mühe der Proben wohl wert; wohl wert der Selbstverleugnung, des Schweigens, wenn du nicht geübt hast; das bringt dir vielleicht mehr ein an Verdiensten als ein ganzes Hochamt, bei dem du mitgewirkt hast. Und freut es dich nicht selbst, wenn alles klappt?

Scheue darum die Proben nicht! Ziehe keine fadenscheinige Gründen, Ausreden heran: Kartenspiel, Plausch mit Nachbars Gretl u. a. Du magst manchmal müde sein von des Tages Plagen — bei vernünftig gehaltenen Proben singst du ja nicht in einem Atemzuge — kannst aber auch wieder ruhen. Bei einigermaßen gutem Willen lassen sich wohl Tage bestimmen, an denen einzelne Sänger in ihrem Berufe weniger angestrengt waren. Für manchen sollen, sagt man, die Proben sogar eine Erholung sein.

Denke daran, daß auf dem Dirigenten die ganze Last der Proben liegt. Vielmals ist er oft Lehrer oder anderen Berufs, der ihn des Tages über zu vielem Sprechen nötigt. Er muß jede Nummer vorher durchstudieren, die Tonsätze zerlegen, um ein klares Bild zu bekommen und dir so die Proben zu erleichtern; du hast nur deine Stimme zu singen, der Dirigent muß alle inne haben, auf alle hören. Wenn der Dirigent aus Liebe

zur großen, heiligen Sache die späten Abendstunden nach strenger Tagesarbeit opfert, so achte seine Opfer und opfere dich mit ihm. Und:

„Drei Worte machen leicht und licht,
Was noch so schwer und trüb';
O Menschenkind, vergiß sie nicht,
Sie lauten: Gott zulieb!"

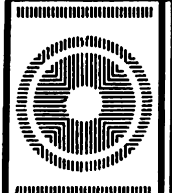
3. Lege nicht alles auf die Goldwage! Es erschwert — wie du selbst wohl schon erfahren hast — ungemein den Verkehr, wenn man weiß, daß der Nachbar auf jedes unserer Worte peinlich achtgibt, ob nicht eine Kränkung, eine Mißachtung in ihm verborgen sei, daß er, kurz gesagt, mißtrauisch ist und gern den Beleidigten spielt. Das macht die Goldwage; mit ihr hört alle Gemütlichkeit auf; solche Gesellschaft wird oft unerträglich. Grüble also nicht, wenn der Dirigent einmal ein ernstes Wort reden muß — ein ernstes — kein böses; der Sache gilt's, der heiligen Sache — nicht dir, der Person. Glaube, dem Dirigenten wird es schwer, tadeln zu müssen, und wievieles sagt er nicht, was er sagen möchte. Und donnert er auch einmal — mach' nach dem Donner deine Sache gut — dann folgt eitel Sonnenschein. Der Dirigent ist auch ein Mensch, ein geplagter Mensch, ein Mensch mit Nerven, da kann auch ihm mal der dickste Geduldfaden reißen — ist er dir noch nie gerissen? Sei also nicht empfindlich — auch du bist schwach, kein Geduldsengel, kannst und wirst Fehler machen, solange du Erdenluft schöpfest. Lasse also die Goldwage zu Hause!

4. Auch du bist Kirchenbesucher! O merke dir das wohl! Welch großes Kreuz ist da so manchem gewissenhaften Dirigenten aufgeladen! Kaum ist ein Passus zu Ende gesungen, geht das Zischeln und Tuscheln los — über was und über wen? Und soll im Singen fortgefahren werden, gibt es ein Gepolter, bis jedes seinen Standort wieder erobert hat, manche finden ihr Blatt nicht, zwei müssen vorerst noch ihren Diskurs beenden, weil sie sonst nicht mit Andacht singen könnten. Würden sich alle Chorsänger bewußt sein, daß auch sie zum andächtigen Kirchenbesuche verpflichtet sind, daß die Orgelempore nicht das Privilegium gibt zum Schwatzen und Lachen und noch ärgeren Allotria, daß auch sie wie jeder andere Kirchenbesucher freiwillige Zerstreuungen beim Gottesdienste hintanzuhalten haben, dann kämen auch solche Verstöße und Störungen, Ärgernisse nicht vor. Der Orgelchor ist ein Teil der Kirche und ein um so vorzüglicherer, als er durch den liturgischen Gesang in inniger Verbindung mit dem Altare steht. Wie bringst du dort oben die Zeit der Predigt zu? Ist sie nicht auch für dich gehalten? Macht man in der Kirche Einladungen zu Ausflügen, Stelldichein u. a.? Erzählt man sich, wie es einem im gestrigen Konzerte, am letzten Balle gefallen hat? Beratschlagt man über die Toilette für das nächste Theater? An sich ist es niemals notwendig zu sprechen, wenn die dazu bestimmten Sänger alles vor dem Gottesdienste ordnen. Das wirklich Notwendigste rede kurz und leise. In den vom Gesange erübrigten Augenblicken benütze das — Gebetbuch, den Rosenkranz, ein Büchlein mit Erklärung der Gesangstexte. Achte auf die heilige Handlung am Altare. Auch kannst du in dieser Zeit nochmals die folgende Gesangnummer durchgehen, das schadet nie. Mustere auch nie von der Empore aus — auf die Brüstung gelehnt — die unten befindlichen Leute, um Toiletten- und Hutstudien und noch andere Studien zu treiben. Achte, daß deine Seele vor Gott immer in schönster Toilette glänze!

Guter Wille, Überwindungsgeist, Nächstenliebe, welche alle aus Glaubensgeist und Verantwortungs-Bewußtsein hervorwachsen, werden dies alles zuwege bringen zur Ehre des Allerhöchsten, zur Erhebung der Kirchenbesucher, zu deiner eigenen inneren Freude und seelischer Ruhe und zur — Erlösung des Dirigenten aus manchem Kreuz und Ärger.

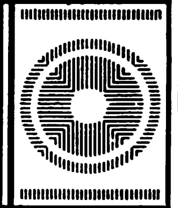
Mit solchen Gedanken, mein lieber Chorsänger, meine liebe Chorsängerin, mußt du eingehen in das „Neue Jahr", dann wird es für dich und den Kirchenchor, dessen Mitglied du bist, ein glückliches und reichgesegnetes sein für Zeit und — Ewigkeit!





Vom Solmisieren

Ein zuverlässiger Weg zum Singen vom Blatt



von Karl Eitz, Eisleben[1])

Im Kunstgesangunterrichte steht das Solmisieren wie von jeher, so auch heute noch in gutem Ansehen. Aber man kann lange suchen, wenn man erfahren will, welche Gründe die Lehrer für dessen Anwendung bestimmen. Man muß schon der geschichtlichen Entwicklung des Verfahrens nachspüren, um darüber ins klare zu kommen. Von dem Geschichtlichen läßt sich hier nur ein kurzer Überblick geben. Es sei deshalb auf eine Arbeit von Dr. Georg Lange verwiesen, die unter der Überschrift „Zur Geschichte der Solmisation" in den „Sammelbänden der Internationalen Musikgesellschaft" (Jahrgang I, Heft 4) zum Abdruck gelangt ist. Dieser Arbeit bin ich zum Teil gefolgt.

Das Verfahren der Solmisation hat im Verlaufe der Entwicklung verschiedenen Zwecken dienen müssen und ist deshalb auch in verschiedener Weise zur Anwendung gelangt. Im Vordergrunde stehen seit etwa 900 Jahren bis heute die sog. Guidonischen oder italienischen Silben

do re mi fa sol la si do'.

Sie beschränkten sich früher auf sechs: *ut re mi fa sol la* und dienten als Maßstab für eine Sekundenfolge von sechs Tönen, in denen das Intervall *mi fa* einen Halbtonschritt, die übrigen Ganztonschritte bedeuteten. Man sang

auf:	ut	re	mi	fa	sol	la
die Hexachorde:	f	g	a	b	c	d
	c	d	e	f	g	a
	g	a	h	c	d	e

Beim Solmisieren wurden die Silben immer so gelegt, daß *mi fa* auf den Halbtonschritt *(a b—e f—h c)* fiel. Dieses Verlegen nannte man Mutation.

Als bei Entwicklung des Tonsystems zur Chromatik die sog. alterierten Tonstufen sich mehrten, erweiterte sich auch die Zahl der Hexachorde, für die der Silbenmaßstab zu gelten hatte; die Mutation wurde schwieriger. Der Maßstab hatte nun auch für die Hexachorde

d e fis g a h	und	b c d es f g
a h cis d e fis		es f g as b c
e fis gis a h cis		as b c des es f
usw.		usw.

zu gelten. Bei Gebilden, wie Tonleitern, kam der Maßstab nur stückweise zur Geltung, z. B.

	ut	re	mi	fa	sol	re	mi	fa
für	c	d	e	f	g	a	h	c

Das vermehrte die Schwierigkeit der Mutation beträchtlich. Der Solmisationsmaßstab bezweckte offenbar einzig und allein, die Gliederung der Tongebilde nach ganzen und halben Tonstufen erkenntlich zu machen. *mi fa* mußte ermitteln, was die 400 Jahre älteren Gregorianischen Tonbuchstaben *c d e f g* usw. verschwiegen, nämlich wo in den diatonischen Sekundenfolgen die Ganz- und Halbtonstufen steckten. Daneben stellte sich vielleicht auch heraus, daß das Solmisieren die Aussprache und Tonbildung günstig beeinflußte. Später und auch wohl heute noch bildet dieser Nebenerfolg vielleicht für viele den Hauptgrund für das zähe Festhalten an der Solmisation.

---

[1]) Der Herr Verfasser übersendet der *Musica Sacra* diesen Aufsatz mit der Bitte um Bekanntgabe der Grundprinzipien der Eitzschen Tonwort-Methode, einem Ersuchen, dem die Schriftleitung hiemit gerne nachkommt, ebenso wie sie auch andere Stimmen zur Aussprache und Klärung der Sache bereitwilligst zu Worte kommen läßt. (Vgl. auch *Musica Sacra* 1917, S. 96 ff. und S. 151 ff.).

Um das Verfahren der Mutation zu vereinfachen, erweiterte man die Silbenreihe auf sieben und bekam damit einen Maßstab für das Heptachord, ja für das Oktochord, da ja in der Sekundenfolge des Achtgetöns die Oktave eine namentliche Wiederholung der Prime ist, also

do re mi fa sol la si do'.

Neben *mi fa* tritt nun auch *si do* als Marke für den Halbtonschritt ein.

Der Oktochordmaßstab läßt sich nun, wie nachfolgende Übersicht zeigt, für alle Durtonarten und mit gewissen Einschränkungen auch für die Molltonarten gebrauchen:

		Durtonart							
		do	re	mi	fa	sol	la	si	do
				usw.					
c	d	es	f	g	as	b	c	d	es
g	a	b	c	d	es	f	g	a	be
d	e	f	g	a	b	c	d	e	f
a	h	c	d	e	f	g	a	h	c
e	fis	g	a	h	c	d	e	fis	g
h	cis	d	e	fis	g	a	h	cis	d
fis	gis	a	h	cis	d	e	fis	gis	a
				usw.					
la	si	do	re	mi	fa	sol	la		
Molltonart									

Der Gebrauch dieses erweiterten Maßstabes für die Solmisation erfordert ebenfalls, je nachdem man die Tonart wechselt, ein Verlegen auf andere Tonstrecken. Die alte Mutation ist aber ganz bedeutend vereinfacht; innerhalb einer Tonart kommt man oft ohne Mutation aus, wenn keine Ausweichungen und Modulationen vorkommen. Die englischen Solfeggisten nennen diese vereinfachte Mutation Transition. Sie ist auch so wesensverschieden von der alten Mutation, daß man den neuen Fachausdruck billigen darf.

Die neue Art zu solmisieren, die durch Erweiterung des Maßstabes und Vereinfachung der Mutation erreicht ist, muß rückhaltlos als Fortschritt anerkannt werden.

Trotzdem überwindet sie nicht alle Schwierigkeiten, die der gegenwärtige Bestand der Tonkunst einem veralteten Verfahren gegenüber bietet. Leiterfremde Töne und die Alterationen, die die steigende und instrumentale Molltonleiter fordern, bleiben auch bei der neuen Art zu solmisieren unausweichbare Steine des Anstoßes. Doch das Alte behauptet sich zähe. Neuerdings hat auf Betreiben des württembergischen Pfarrers Beutter die Kirchen- und Schulverwaltung Württembergs das kirchliche Gesangbuch und die Liederbücher der Volksschulen mit einer Notation versehen, die dem Oktochord und der Transition durchaus die Herrschaft sichern soll. Wenn hierbei die Guidonischen Silben vielleicht gar nicht in Betracht kommen, sondern an deren Stelle die Zahlennamen von eins bis acht verwendet werden, so ändert das nichts, die Sache bleibt dieselbe. Man darf gespannt sein, ob dieser Versuch einen Einfluß auf den höheren Kunstbetrieb gewinnt oder ob er einen klaffenden Riß zwischen musikalischer Volks- und künstlerischer Fachbildung schafft.

Das Bedürfnis, neben den Tonbuchstaben (*c d e* usw.) noch sangbare Silben zu verwenden, hat noch andere achtstufige Silbensysteme auf den Plan geführt. Die belgischen Silben, die Bobisation: *bo ce di ga lo ma ni bo* von Hubert Waelrant (1517 bis 1595) haben seinerzeit weite Verbreitung gefunden. Der Stuttgarter Generalsuperintendent Daniel Hitzler (1576—1635) ist für eine Bebisation: *la be ce de mi fe ge la* in die Schranken getreten. Friedrich des Großen berühmter Kapellmeister, Graun (1701 bis 1759), erfand die Silbenreihe *da me ni po tu la be da*: Die Angelegenheit der Solmi-

sation ringt offenbar nach einer aussichtsreichen Entscheidung. Die Folgezeit lehrt uns, daß man sich der beschwerlichen Mutation oder Transition gänzlich entledigen wollte. Die Bestrebungen waren auf ein Solmisationssystem gerichtet, das wie das musikalische A-B-C als Ton- und Notennamensystem das ganze moderne Tonsystem deckte. Damit käme man dann aus der beschwerlichen und unbequemen Verwendung der alten Systeme als Maßstäbe für Tonreihen heraus.

Auf diese Weise würden die Solmisationssilben nicht nur wirkliche Tonnamen, sondern auch Noten- und Klaviertastennamen werden. Diese Entwicklung hat sich denn auch tatsächlich in Italien und Frankreich bereits vollzogen. Dort hat man für den praktischen Musikbetrieb die Gregorianischen Buchstaben oder, wie man sie auch nennt, die deutschen Buchstaben oder das musikalische A-B-C ganz aufgegeben. An deren Stelle hat man die Guidonischen Silben als Ton-, Noten- und Tastennamen in Gebrauch genommen. Die durch Erhöhung oder Vertiefung mittels Kreuz oder *Be* veränderten Töne kennzeichnet man durch Hinzufügung eines Adjektivs zum Namen. Die Italiener gebrauchen dazu die Worte: *diëse* und *bemolle,* die Franzosen dieselben Worte in ihrer Schreibweise: *dièse* und *bémol.* Das gibt folgende Übersicht des Namensystems:

Ces-Dur: do-, re-, mi-, fa-, sol-, la-, si-, do-bemolle.
C-Dur: do, re, mi, fa, sol, la, si, do.
Cis-Dur: do-, re-, mi-, fa-, sol-, la-, si-, do-diëse.

Leider lassen sich die Namen *do-bemolle, re-bemolle* oder *do-diëse, re-diëse* usw. nicht zum Solmisieren verwerten. Da ist man auf den bedenklichen Ausweg verfallen, die adjektivischen Beifügungen *bemolle* und *diëse* einfach ausfallen zu lassen. Das bewirkt eine scheinbare Vereinfachung des Systems, die aber doch bedenkliche Schattenseiten hat. Für die Durtonleitern entstehen folgende sieben Silbenreihen, deren jede für mindestens zwei Durtonleitern zu gelten hat.

do	re	mi	fa	sol	la	si	do	für	Ces-	und	C- und Cis-Dur.
sol	la	si	do	re	mi	fa	sol	„	Ges-	„	G-Dur.
re	mi	fa	sol	la	si	do	re	„	Des-	„	D „
la	si	do	re	mi	fa	sol	la	„	As-	„	A „
mi	fa	sol	la	si	do	re	mi	„	Es-	„	E „
si	do	re	mi	fa	sol	la	si	„	Be-	„	H „
fa	so	la	si	do	re	mi	fa	„	F-	„	Fis „

Zunächst ist bedenklich, daß zwei oder gar drei Durtonleitern, wie *Es-* und *E-*Dur oder gar *Ces-, C-* und *Cis-*Dur die gleichen Solmisationssilben haben. Das erweckt den Anschein, als seien die zwei oder drei Durtonarten ihrem Tonbestande nach gleich. Sodann gilt tatsächlich jede Silbe für drei Töne, nämlich *do* für *ces, c* und *cis; re* für *des, d* und *dis; mi* für *es, e* und *eis* usw. Was aber die alte Solmisation wertvoll machte, daß sie einen Anhalt bot für die Erkennung der Halbtonschritte *(mi fa* und *si do),* das ist vollständig beseitigt. Jedes Sekundenintervall *do re* oder *re mi* oder *mi fa* kann die Eigenschaft eines Ganz- oder Halbtonschrittes annehmen, wofür die Bogen zwischen Terz und Quart, sowie Septe und Oktave in vorstehender Übersicht als Fingerzeige dienen sollen. In dieser italienischen und französischen Solmisationsweise steckt also eine logische Unsauberkeit, die unserem Gewissen zuwider ist. Wir Deutschen sollten das nicht nachahmen. Trotzdem geschieht das von deutschen Kunstgesanglehrern. Sogar in die Höheren Töchterschulen Preußens hat diese unleidliche Singweise Eingang gefunden durch die von Alexis Hollaender nach den Bestimmungen der Neuordnung des höheren Mädchenschulwesens vom 12. Dezember 1908 verfaßten Singübungen.

Seinerzeit hat auch Graun versucht, seine siebenstufige Damenisation zum Tonnamensystem zu erweitern. Nachstehend sind seine Namen für *Ces-, C-* und *Cis-*Dur mitgeteilt, die ja alle Namen zur Bildung der übrigen Tonleitern enthalten:

Ces-Dur: das mas nas pas tas las bas das
C-Dur: da me ni po tu la be da
Cis-Dur: des mes nes pes tes les bes des.

Ein für Verbesserung des Gesangunterrichts begeisterter englischer Gelehrter Dr. Hullah gab 1880 eine *„Method of Teaching-Singing"* (London, Longmans, Green and Co.) heraus. Dort finden wir für:

Ces-Dur: du ra me fo sul lo se du
C-Dur: do re mi fa sol la si do
Cis-Dur: da ri mis fe sal le sis da.

Die Systeme Graun und Hullah haben vor dem französisch-italienischen System voraus, daß für jeden Ton ein besonderer sangbarer Name vorhanden ist und beim Solmisieren auch angewendet wird. Hullah hat vor Graun das Überwiegen zweilautiger Namen und eine größere Mannigfaltigkeit der Vokale voraus. Bei Graun fehlt in dem Konsonantenbestand das für den Gesang so bedeutsame *r*. Man muß wohl Hullah den Vorzug geben. Er hat für *C*-Dur die Guidonischen Silben angewendet. Bei den Namen für die durch Kreuz erhöhten Töne hat er den Vokal aufgehellt; aus ***o e a*** wird ***a i e***. In *mi* und *si* kann er das *i* nicht aufhellen, er verschärft es durch *s*, so entstehen *mis* und *sis*. In *Ces*-Dur hat er die Vokale dunkler gefärbt; aus ***o e i a*** wird ***u a e o***. Gedankenlosigkeit kann man dem Erfinder nicht vorwerfen, er findet gangbare Wege. Leider sind weder bei Graun noch Hullah irgendwelche Versuche zur Unterscheidung der großen und kleinen Sekunde bemerkbar. In dieser Hinsicht haben beide Systeme vor dem musikalischen A-B-C nichts voraus. Es entsteht nun die Frage: Läßt sich ein Ton-, Noten- und Tastennamensystem schaffen, das nicht nur sangbar, also zum Solmisieren tauglich ist, sondern auch zur Unterscheidung der Intervalle das Bestmöglichste leistet? Besonders dieses war ja der Zweck, dem das Hexachord und das Oktochord ihr Entstehen verdankten.

Im Untergrunde unseres Bewußtseins ist unabhängig vom Verstande die Vernunft als Triebkraft tätig, die auf das Zweckmäßige gerichtet ist. Diese Kraft ist es auch gewesen, die das Solmisieren am Leben erhalten hat und, wenn es erlahmte, immer wieder zu neuem Leben erweckte. Der Rückblick in die Vergangenheit hat uns gelehrt, auf welchen Zweck die Vernunft das Steuer richtete. Es sei in einigen Sätzen hiermit angedeutet.

1. Das Solmisieren ging auf Tonbewußtsein und elementares Musikverständnis aus und schloß, als die Notenschrift erfunden war, auch das Musikschriftverständnis, das Singen vom Blatt, als erstrebenswertes Ziel mit ein.

2. Das Solmisieren erwies sich erfahrungsgemäß als ein gutes Mittel, eine gute Aussprache und gute gesangsmäßige Tonbildung zu fördern. Diese Erkenntnis stärkte das Vertrauen zum Solmisieren. Man lernte es schätzen, weil es für Laut- und Tonbildung auch etwas leistete. Deshalb hielt der Kunstgesanglehrer am Solmisieren fest, obwohl es ihm sonst noch vieles zu tun übrig ließ.

Haben wir nun auf Grund der geschichtlichen Entwicklung der Solmisation deren Zweck richtig erkannt, so ist es Aufgabe des Verstandes, die Solmisation auf das Zweckmäßigste auszugestalten, den höchstmöglichsten Grad der Vollkommenheit anzustreben.

Was die oben aufgestellten Sätze betrifft, so müssen wir bemerken:

a) Das musikalische A-B-C ist etwa 400 Jahre älter als die Guidonische Solmisation und deren Nachfolger. Das A-B-C-dieren ist auch versucht worden; es hat sich für Laut- und Stimmbildung und für das Musikverständnis nicht bewährt. Es ist zum alten Eisen geworfen. Wenn man es auch ab und zu wieder hervorgeholt hat, die Mißerfolge waren immer wieder die gleichen. Der preußische Lehrplan für Volksschulen vom 10. Januar 1914 hat das A-B-C-dieren wieder einmal zum Leben erweckt, er fordert: „Das Singen . . . erfolgt . . . auf die deutschen Notennamen." Wenn der Lehrplan auch andere Silben zuläßt, so dürfen sie doch dem Musikverständnis nicht dienen, denn „sie dürfen nicht zu ständiger Bezeichnung bestimmter Tonhöhen oder Tonstufen werden". Damit ist das Solmisieren, wie wir es in seiner geschichtlichen Entwicklung gekennzeichnet haben, vom Betrieb des Gesangsunterrichts in den preußischen Volksschulen überhaupt ausgeschlossen. Diese Maßregel wird sich nicht aufrecht erhalten lassen, denn eine auf Zweckmäßigkeit gerichtete Entwicklung können auch Staatsbehörden nicht dauernd zum Stillstand bringen. Der Ausschluß der Solmisation aus den preußischen Volksschulen

ist kaum verständlich, und zwar um so weniger, da man die in Alexis Hollaenders Singübungen angewendete französische Solmisationsweise in den Höheren Mädchenschulen gewähren läßt, was wir doch vom logischen und — es sei hinzugefügt — auch vom psychologischen Standpunkt aus beanstanden mußten. Das Alte ist sehr zähe, auch das fruchtlose A-B-C-dieren will nicht sterben.

b) Im allgemeinen hat man die Solmisationsnamen zweilautig (*do re* usw.), also Konsonant als Anlaut und Vokal als Auslaut, verwendet. Die wenigen dreilautigen Ausnahmen wie *sol* (bei Guido), *das, mas, des* usw. (bei Graun) und *mis, sis* (bei Hullah) scheinen zu bestätigen, daß die vorwiegend gebrauchten zweilautigen für Laut- und Tonbildung sich am besten bewährt haben. Daß man das ursprüngliche *ut* in *do* verwandelt hat, beweist, daß man bei den zweilautigen Namen den Vokal im Anlaut für unzweckmäßig gehalten hat. Bezeichnend ist der Vorgang Daniel Hitzlers, der vor 300 Jahren das musikalische A-B-C durch seine Bebisation für das Solmisieren umzugestalten versuchte, wie nachstehende Nebeneinanderstellung zeigt:

la be ce de mi fe ge
a b c d e f g

Das Überwiegen des Vokals *e* ist ein Nachteil, trotzdem bedeutet diese Namenreihe gegenüber dem A-B-C einen Fortschritt. Guido und Graun verwenden die fünf Hauptvokale *a e i o u,* nämlich *ut re mi fa sol la* und *da me ni po tu la be.* Vokalmannigfaltigkeit und Beschränkung auf die Grundvokale scheint sich somit ebenfalls als zweckmäßig für die Solmisation bewährt zu haben. Das sind gewichtige Fingerzeige für die weitere Entwicklung der Solmisation.

c) Bisher sind Versuche, die auf eine zwölfstufige Solmisation hinarbeiteten, nicht erwähnt worden. Deren Zahl ist groß und noch immer tauchen wieder neue Vorschläge auf. Es ist durchaus einleuchtend, wenn man sagt: Innerhalb der Oktave haben wir auf unsern temperiert gestimmten Instrumenten nur 12 Töne in chromatischer Stufenfolge. Geben wir jeder chromatischen Stufe einen sangbaren Namen, so haben wir ein System, das für eine vollkommene Art, zu solmisieren, durchaus ausreicht. Keines dieser Systeme hat bemerkenswerten Anklang gefunden. Die Tatsache, daß jedes dieser Systeme den enharmonischen Unterschied (*as gis—des cis—ges fis* usw.) aufhebt, macht sie für den Gebrauch als Notennamen untauglich. Das ist leider so und wird so bleiben. Aber die Zwölfteilung der Oktave ist heute schon allgemein ein musikalisches Denkschema geworden. Es entsteht die Frage: Gibt es denn wirklich keine Brücke von den diatonisch gebauten Notensystem zur chromatischen Denkweise? — Diese Frage ist berechtigt und sie darf bei der weiteren Entwicklung der Solmisation nicht so ohne weiteres beiseite geschoben werden.

Die in der Geschichte waltende Vernunft hat uns das Zweckmäßige, dem wir zuzusteuern haben, enthüllt. Für die Solmisation heißt es im allgemeinen: Los vom musikalischen A-B-C! Aber nicht in der Weise der Franzosen und Italiener, daß man dafür ein logisch unsauberes Solmisationssystem eintauscht, sondern zielbewußt an die Arbeit zur Schaffung eines vernünftigen deutschen Solmisationssystems. Wir sind ja die gründlichen Deutschen. Aber ach, wie auch bei uns die Zöpfe wackeln, zittern und sich kringeln, wenn es sich um etwas Neues handelt, besonders auf idealem Gebiete! Da versagen sogar sonst ganz kluge Männer.

Es liegt bereits ein deutscher Versuch vor, der die im Verlaufe der Betrachtung aufgetauchten Fragen löst, das Tonwortsystem. In nachstehender Tabelle ist es dargestellt, das musikalische A-B-C ist darunter gesetzt.

Die Namen für die Töne, die tiefer als *g* sind, sind mit großen, die höheren mit kleinen Anfangsbuchstaben geschrieben.

Die Tonworte unterscheiden die großen und kleinen Sekunden, was schon Guido von Arezzo ums Jahr 1000 mit seinem *mi fa* erstrebte. In der Übersicht sind *Mo Go (Es Fes), ke ne (be ces), Gu Su (E F), ni bi (h c), Sa Pa (Eis Fis)* und *bo ro (his cis)* kleine Sekunden. Sie sind daran erkenntlich, daß die beiden Tonnamen immer gleiche Vokale haben. Bei großen Sekunden haben die Tonnamen zwei in der Reihenfolge *a e i o u a* stehende Vokale.

Konsonanten	N	B	R	T	M	G	S	P	l	d	f	k	n	b	r
Tonworte	Ne	—	Ri	—	Mo	Go	—	Pu	—	da	—	ke	ne	—	—
	—	Bi	—	To	—	Gu	Su	—	la	—	fe	—	ni	bi	—
	—	—	Ro	—	Mu	—	Sa	Pa	—	de	—	ki	—	bo	ro
musikalisches A-B-C	Ces	—	Des	—	Es	Fes	—	Ges	—	as	—	be	ces	—	—
	—	C	—	D	—	E	F	—	g	—	a	—	h	c	—
	—	—	Cis	—	Dis	—	Eis	Fis	—	gis	—	ais	—	his	cis

Bei einer genauen Untersuchung wird man finden, daß im Tonwortsystem überhaupt alle großen, kleinen, übermäßigen und verminderten Intervalle auf das sauberste gekennzeichnet sind. Was Guido und seine Nachfahren vergeblich erstrebten, hat das Tonwortsystem in bisher kaum erhoffter Vollkommenheit erreicht.
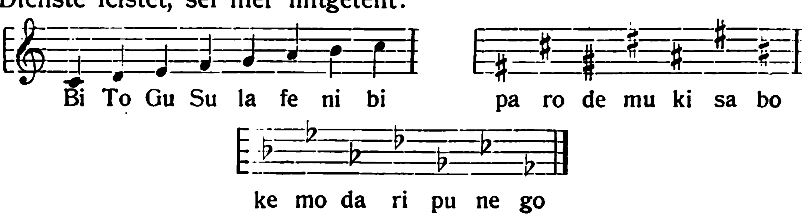
Es hat auch die Brücke von der Diatonik zur Chromatik geschlagen, indem die auf der gleichen chromatischen Stufe liegenden Töne in ihren Namen den gleichen Konsonanten haben, wie *Ri Ro (Des Cis)* usw. Für Lautbildung und Tonbildung sind die alten Wege: zweilautige Silben, Mannigfaltigkeit der Vokale und Beschränkung auf die fünf Grundvokale, innegehalten. Außerdem ist die Zahl der Konsonanten von sieben auf zwölf vermehrt. Die bisher beim Solmisieren beobachteten gesangstechnischen Erfolge sind also nicht nur sichergestellt, sondern lassen sogar eine Steigerung erwarten.

Das System ist ein Gewebe, in dem zwölf Konsonanten den Aufzug und fünf Vokale den Einschlag bilden. Die Konsonantenkette ist in vorstehender Übersicht dargestellt. Der Vokaleinschlag folgt in der bekannten Reihe *a e i o u a*. Hat nun ein Anfänger die sieben Namen der *C*-Durtonleiter: *Bi To Gu Su la fe ni bi* gelernt, so braucht er für die schwarzen Tasten des Klaviers nur noch die Konsonanten — *r m* — *p d k* — zu merken. Dann gilt für die Versetzungszeichen folgende Regel:

Ist einem Tone ein Kreuz / *Be* vorgezeichnet, so geht man vom Konsonanten und Vokale des Namens in jeder Lautreihe einen Schritt vorwärts / zurück und findet so die Laute des Namens für den erhöhten / erniedrigten Ton z. B.

Ces C Cis	Des D Dis	Es E Eis	usw.
Ne Bi Ro	Ri To Mu	Mo Gu Sa	
←— —→	←— —→	←— —→	

Die Schüler lernen zunächst diese Regel nicht kennen; sie wachsen in die Beherrschung des Systems hinein, indem sie von Tonart zu Tonart übend fortschreiten. Zweckmäßig ist es, in die Schulstube eine Anschauungstafel zu hängen, an der die Schüler sich leicht und schnell zurecht finden, wenn sie über ein Tonwort im Zweifel sind. Um die Schüler zum Können zu führen, muß ihnen jede Stütze geboten werden. Lange überlegen kann hier eher schaden als nützen, denn es handelt sich nicht um Erwerbung von Wissen, sondern um Förderung einer Fertigkeit. Hier gilt es: Übung macht den Meister! und diese Übung heißt Solmisieren. Das Täfelein, das für den Schul- und Selbstunterricht gute Dienste leistet, sei hier mitgeteilt:



Es gibt keinen einfacheren und natürlicheren Weg, um zum Tonbewußtsein zu gelangen, als das Solmisieren. Hierbei vermählen sich die Tonvorstellungen durch Vermittlung ihrer lautsprachlichen Sinnbilder mit dem logischen Vermögen, dem Denkvermögen. Die bisherigen Solmisationen waren unbehilflich, sie versinnbildlichten die Tonverhältnisse ganz ungenügend. Das Tonwortsystem ist das erste System, welches dieser Aufgabe genügt. Darum ist es bis jetzt das beste Solmisationsmittel, das tatsächlich zum musikalischen Denken erzieht.

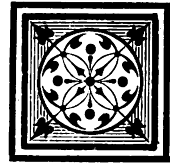
In Hunderten von Schulen hat sich das Solmisieren auf Tonworte bereits bewährt. Tausende von Schülern haben es dadurch zum Singen vom Blatt gebracht. In den preußischen Volksschulen hat man infolge des neuen Lehrplans dieses erfolgreiche Verfahren leider wieder aufgeben müssen. Doch man darf wohl auch hier auf eine baldige Behebung der eingetretenen Beschränkung hoffen. Jeder Kulturstaat hat ja Freiheit der Wissenschaft auf seine Fahne geschrieben. Die Freiheit der Unterrichtsmethoden gehört auch dazu.

Alle Schulen, von der Volksschule an bis zur musikalischen Hochschule, ringen schwer, um ihre Schüler zum musikalischen Denken zu erziehen. Viele Kunstgesanglehrer stehen ihren Schülern ratlos gegenüber, wenn diese klagen, daß sie immer noch keine Sicherheit im Singen vom Blatt erreicht haben. Warum greifen die Schulen und Lehrer nicht allgemein zum Gebrauch des Tonworts? Vom Hörensagen weiß jeder Schul- und Fachmann vom Dasein des Tonworts. Welche Gründe können sie abhalten vom Zugreifen? Niemand hat bis heute einleuchtende Gründe gegen das Tonwort geltend gemacht. Gut Ding will Weile haben. Dies Sprüchlein möge die zögernde Haltung der Fachleute etwas erklären.

Aber den Tausenden, die gern in das Musikschriftverständnis eindringen, die gern die Kunst des Vom-Blatt-Singens erwerben möchten, die es aber verdrießt, zu warten, bis Schulen und Lehrer sich für das Tonwort entschlossen haben, denen sei geraten: Helft euch selbst! Solmisiert auf das Tonwort! Niemand braucht es auswendig zu lernen, niemand braucht an ihm herumzustudieren. Man schreibe sich das soeben in Noten gebotene Täfelein ab und solmisiere. Anfangs wird man noch die Tonworte unter die Noten schreiben müssen, das wird aber bald aufhören. Vorher durch Auswendiglernen sich vorzubereiten, hat wenig Sinn. Wer von vornherein auf Tonworte solmisiert, erfaßt die Sache ganz sicher inwendig. Eines Tages wird er die Entdeckung machen, daß er wirklich vom Blatt singen kann, daß er die Musikschrift versteht, wie ein Kind seine Muttersprache versteht, daß er dieses Verständnis gewissermaßen spielend, ohne bedeutende geistige Anstrengung allein auf dem Wege fleißigen Solmisierens erworben hat, ganz ähnlich wiederum, wie auch ein Kind spielend leicht im Laufe der Zeit infolge unwillkürlichen, aber steten Übens in das Verständnis und den richtigen Gebrauch der Muttersprache hineinwächst.

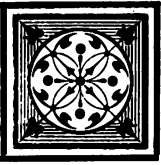
Der Sieg der Solmisation wird uns als köstlichen Siegespreis eine allgemeine musikalische Volksbildung bringen, die gleichzeitig als Fundament jeder höheren musikalischen Kunstbildung sich bewähren wird.





Alte Wege zu neuen Erfolgen auf dem Kirchenchor

I. Treffsicherheit, Empfindungs- und Ausdrucksfähigkeit



Als Haupt-Erziehungsmittel zur Erhöhung der Leistungsfähigkeit der Sänger in bezug auf Treffsicherheit, Empfindungs- und Ausdrucksfähigkeit ist in erster Linie das Einzeln-Singen zu betrachten. Man kann füglich sagen: Wo einzeln die Sänger in der Probe singen, da wird mit der Zeit der Chor zu den höchsten Leistungen geführt werden. Mehr als das kann man von ihm nicht verlangen.

Es ist dies psychologisch leicht erklärbar: Eine Summe fertiger Einzel-Leistungen gibt eben ein schönes Ganzes. Im Einzeln-Singen erfährt der Dirigent das Maß der Treffsicherheit des Sängers, seine Tonfarbe, seine Art, zu singen, seine Tongebung; schließlich auch seine Manieren, die der Dirigent nur dann beseitigen kann, wenn er sie am Sänger bemerkt hat. Ferner: Ist die erste Scham überwunden, so macht das Einzeln-Singen dem betreffenden Mitgliede ungeahnten Mut und männliche Freude; es gibt dem ernst Strebenden das nötige Selbstvertrauen; es weist aber auch, auf Grund sich zeigender Unsicherheit, den Übermütigen in seine Grenzen zurück und hält diesen ab, daß er andern, die weniger gut treffen, Vorwürfe macht, die die übrigen Mitglieder verbittern.

Freilich: Das Überwinden der ersten Scham macht dem Sänger, wie auch dem Dirigenten Mühe. Ganz gewiß, es macht große Mühe; aber in Geduld geht alles. Nur nicht verzagen und unwillig werden, lieber Herr Dirigent; dann wird's schon. Und eine Zeile, die der Sänger allein zustande bringt, bezeichnet eine größere Leistung als ein ganzes Blatt, im Chore gesungen. Denn im ersten Falle hat der Sänger ein Maß für sein Können, eine Wagschale seines Wagemutes, eine Belohnung seines Sieges über sein bisheriges Nichtkönnen und über seine Schüchternheit davongetragen. Aus einem Nachläufer eines Leithammels ist eine Stütze des Chores geworden, wenigstens der Anfang dazu gemacht. Das wäre die äußerliche gute Seite des Solosingens in der Probe.

Ebenso vorteilhaft gestaltet sich seine innerliche Seite.

Was heißt treffen? Treffen heißt, mit Hilfe seiner Singorgane jenen Ton erzeugen, der vorher als Tonvorstellung im Tongedächtnis des Sängers vorhanden war.

Bevor man einen geforderten Ton zu treffen imstande ist, muß derselbe als Tongedanke in der Vorstellung, gleichsam im seelischen Ohr erklingen; so daß das jetzt eintretende Singen weiter nichts ist, als das Bestreben, den äußeren Ton in vollkommene Übereinstimmung mit dem gedachten Tone zu bringen.

Um treffen zu lernen, ist nicht notwendig, daß man dabei singt. Denn der Kehlkopf richtet sich ohne Mühe schnell und genau so ein, daß der gesungene Ton dem gedachten vollkommen gleicht. Diese Fähigkeit des Kehlkopfes, sich schnell auf die gewünschte Lage einzustellen, ist bei jedem normalen Menschen vorhanden; sie ist ihm angeboren. Das Wenige, was an Präzision des Einsatzes noch dem und jenem Sänger fehlt, ist schnell beigebracht.

Was aber die Hauptsache ist und bleibt, das ist das Sich-Vorstellen der Töne. Kommen Ausweichungen in eine neue Tonart vor, so nehme der Chormeister die neue Leiter zur Basis, und jede Schwierigkeit ist gehoben. Sodann schreite man zur zweiten Stufe: zu dem Singen mit Notennamen oder Tonsilben. Sitzt das Stück mit der Aussprache der Tonsilben oder Notennamen, so spreche ein einzelnes Mitglied den Text lautrein und möglichst tonschön vor, sodann der Chor mit leiser Stimme. Dem rezitativ gearteten Vortrage ist dabei der Vorzug zu geben. Auf diese Weise fällt das selbständige Absingen der verlangten Stelle, das nun erfolgt, als reife Frucht mühelos in den Schoß.

Auch auf diesem Gebiete des Vorstellens der Töne stehen dem Leiter eines Singchores dieselben Hilfen zur Verfügung, wie beim übrigen Gedankenleben. Nach bekannten Regeln werden Vorstellungen festgehalten und kommen leichter wieder ins Bewußt-

sein, bei etwaigem Verluste derselben, durch das Gesetz der Gleichzeitigkeit oder d
Begleiterscheinungen und durch das Gesetz des Gegensatzes.

Auf das Treffen angewandt heißt das: Der Sänger wird besser seinen Ton höre wenn er den zum Intervall gehörigen Akkord mit zu hören bekommt; wenn er al die Stimmen mithört, die zu seinem Intervall gleichzeitig mit erklingen. Darau ergibt sich, daß jedes neu zu übende Gesangsstück als Schönganzes vor das Vorstellung Vermögen des Sängers gebracht würde, und zwar dadurch, daß es der Dirigent mö lichst ausdrucksvoll und darum eindrucksreich vorspielt, es spielend auf dem Instrumen vorsingt. Daß hiezu ein Klavier sich am besten eignet, ist klar, weil es ein Hervo treten der Motive ermöglicht, nicht so das Harmonium. (Insofern hat mancher rech wenn er das Klavier als Übungsmittel über die Geige stellt.)

Ferner kommt dieses Gesetz der Weckung der Tonvorstellungen durch das Auftrete von Begleiterscheinungen in Betracht — wenn man auf das Mitsingen des Textes Bezu nimmt. Es dürfte sich empfehlen, nicht sofort den Text mitsingen zu lassen, sonderr Hat der Leiter von dem zu singenden Stücke vorspielend eine Übersicht gegeben, eine allgemeinen Eindruck auf die streng zuhörende, äußerlich stumm bleibende Sängerscha ausgeübt, so lasse er zunächst einen der besseren Treffer in der zu übenden Stimm abteilung ans Werk schreiten, und zwar so, daß der betreffende Sänger die Namen de Töne singt.

Es ist dies nicht zu schwer. Man lasse anfangs die ganze Abteilung die Notenname im Chore und einzeln sprechen, absatzweise und in den Stimmen abwechselnd, dam den anderen Abteilungen Gelegenheit zur Betätigung geboten wird. Es hätte darun manches für sich, wenn die zwei Ober- und die zwei Unterstimmen auf ein Blatt par titurartig gedruckt werden könnten — wenigstens aber die zwei Oberstimmen, der Gleich heit der Schlüssel wegen.

Also: 1. Formvollendetes Vorspielen des Tonstückes. 2. Vorspielen des Abschnittes 3. Singen der Partie von seiten eines einzelnen Sängers mit Notennamen oder Tonsilber 4. Singen mit dem Texte.

Hie und da wird es gut sein, den kirchlichen Eigencharakter des Textes im Zu sammenhang mit der Liturgie kurz zu erwähnen und den diesbezüglichen Ausdruck de Musik vor die Seele der Zuhörer zu führen. (Die Silbe „la" eignet sich wegen des „l nicht besonders gut zum Singen. Der dumpfe Laut „u" aber verhindert ein unschöne Pressen und Schreien beim Singen und erleichtert ein recht frühes Ansetzen der Kopf stimme, deren Ausbildung besonders bei den Männern oft recht im argen liegt).

Ferner findet das Gesetz des Gegensatzes bei Einübung eines Tonstückes inso fern reiche Anwendung, als sich die Partie des Einzelsängers in dauerndem und aus gesprochenem Gegensatze zu den begleitenden Ober- und Unterstimmen bewegt. In Anfange tritt diese Nähe der andern Stimmen erschwerend auf; aber nach Überwindung der ersten Schwierigkeiten werden dieselben Stimmen, die erst die Verführer waren treue, zuverlässige Wegweiser. Das Solosingen ist also das Hauptmittel zur möglichs schnellen Erzeugung von Tonvorstellungen im Chorsingen. Denn die stärksten Tonein drücke erfolgen dort, wo die Seele recht ungeteilt, „ganz" bei der Sache ist.

Beim Mit-Singen muß sich der Sänger teilen in ausübenden Sänger und Zuhörer. Beim bloßen Zuhören kann sich die Seele ganz allein auf das Hören konzentrieren. Folglich geschehen dort die Toneindrücke tiefer und schärfer. Daher prägt sich das Gehörte schneller und tiefer dem Gedächtnisse ein, wenn der Zuhörer nicht zugleich tätig ist als Sänger, als wie im andren Falle, wo er mitsingt. „Der Glaube kommt vom Hören" das Treffen auch.

Darum kann man eine Sängerschar unterweisen, auch wenn sie ganz stumm dabei bleibt. Ein berühmter Professor, Chorleiter eines weltbekannten Sing-Instituts Deutschlands, läßt zu mancher Singprobe kaum einmal den ganzen versammelten Chor singen. Manchmal die eine oder die andere Stimmabteilung gar nicht, wenn er merkt, daß sie zu sehr angegriffen ist. Das ist das einzig Richtige. Das sollten sich jene Dirigenten zum Beispiel nehmen, die kurz vor Sonntag Probe halten und ermüdete, von

der Arbeit des Tages abgemattete Leute in ihrer Singstunde vor sich haben. Nur nicht schinden und plagen und drillen, sondern schonen, schonen und wiederum schonen. Freilich muß der Dirigent transponieren können, wenn er trotz der Ermüdung seiner Leute im Chore singen lassen muß des Zusammensingens wegen, oder wegen der Textdeklamation bei Falsibordoni, oder bei Befestigung von Einsätzen, oder bei Einübung von Tempoveränderungen. Aber hiebei leistet auch ein Soloquartett treffliche Dienste, und da so vorgebildete Sänger mit Vernunft ihre Aufgabe anfassen, so geht das Zusammensingen besser und ruhiger vor sich. Aber noch eine bildende Seite weist das Einzelsingen auf: Die formelle Bildungskraft. Was heißt formelle Bildungskraft? Das ist die Fähigkeit, das Neue so kunstsinnig wiederzugeben, wie es vom Leiter vorgemacht worden ist; also die Erhöhung des Kunstgeschmackes. Zudem wird durch die Einführung des Einzelsingens der Leiter sehr bald vor die Notwendigkeit sich gestellt sehen, diese und jene Stelle vorzusingen.

Hiemit wäre ein zweiter der Hauptfaktoren genannt, die zu erhöhter Leistungsfähigkeit eines Chores führen: das Vorsingen. Man kann wohl mit Recht die Variante gebrauchen: „Laß hören, wie du singst, und ich will dir sagen, wie dein Chor singt." Der Leiter muß über das Wesen und die Vorbedingungen eines künstlerisch schönen Tones vollständig im klaren sein, sonst wird er, seinen Chor auf die Dauer in fortschreitender Linie aufwärts zu führen, nicht imstande sein. Das Vorsingen ist der Anfang und das Ende jeglichen innern Fortschritts. Es gehört dazu nicht eine besonders gut veranlagte Stimme von seiten des Chorleiters. Wohl ihm, wenn er dieses Gottesgeschenk sein eigen nennt; aber unbedingt erforderlich ist sie für den Leiter nicht. Dagegen muß er die Fähigkeit besitzen, an seinem eigenen Stimmorgan alle jene Verrichtungen zu zeigen oder durchs Gehör wahrnehmbar zu machen, die zur Erzeugung eines natürlichen Kunsttones notwendig sind. Und nur durch den Einzeln-Gesang wird sich der Singlehrer mit Sicherheit überzeugen können, ob seine Belehrungen und Demonstrierungen auf fruchtbaren Boden gefallen sind.

Andrerseits kann das einzelne Mitglied nur am Sologesange, am Einzelgesange seines Chormeisters erkennen, absehen und abhören, wie ein schöner Ton erreicht wird. Im bloßen Chorsingen lernt er das niemals. Besonders hervorgehoben sei das leise Singen, besonders in den Proben, besonders bei Neueinstudierungen. Es gibt in Deutschland ein Singknabeninstitut, daraus die allermeisten mit geschädigten Stimmen abgehen. Ist das Zufall? Nein, da liegt etwas am Singsystem im argen. Hier prüfe sich jeder Singlehrer ernst, damit er nicht an einem der höchsten Güter des Kindes, seiner Stimme, sich unheilvoll vergreift. Eine außerordentlich interessante Singschule ist die Singfibel von Eitz.[1] Daselbst wird das Üben mit geschlossener Lippe — mit Brummstimme empfohlen. Es gibt Singlehrer, die schon vor Erscheinen dieses Buches sehr gute Erfolge damit erzielt haben. Man wende einmal in einer besonders ernsten Stunde, zum Beispiel bei Einübung von Choralstücken, dieses Mittel an. Dieses Singen oder Sumsen geschehe ganz leise. Man wird finden, daß es ein sehr Gutes im Gefolge hat: Die Anbahnung des Legato, des Fundaments jeglicher Stimmenbildung. Die Stimme schleift sich ab. Der Vortrag bekommt Politur. Und außerdem schont diese Art zu singen ungemein den Stimmapparat. Ja, es ist vorgekommen, daß Sänger, die zu Beginn der Stunde matt und müde waren, nach einer vollen Stunde Unterricht angeregt, lebendig, sangesfrisch wurden und nur mit Unlust das Studium abbrachen. Eine solche stumme Singstunde bedeutet einen ganzen Schritt vorwärts.

Professor Hermann Kretzschmar schreibt in seinem bekannten Buche: „Musikalische Zeitfragen" (F. Peters, Leipzig), daß Musik ausführen und Musikalischsein zwei grundverschiedene Dinge seien, und daß in vielen Fällen die Musik in passiven Zuhörern weit stärkere Eindrücke hervorrufe, als bei dem, der die Musik treibt. Wir schließen uns voll und ganz diesem Urteile eines der berühmtesten Praktiker und Theoretiker an mit dem Wunsche: Möchten doch die Leiter unserer Singchöre ihren Chor recht oft teilen in ausübende und Zuhörer, das heißt recht viel Einzellösungen treiben. So schöpft man

[1] Selbstverlag. (Eisleben, Beinerstraße 3.)

das Urteil der Sänger über sich selbst und seine Sangesbrüder. So lehrt sie der Chor leiter hören. „Hören lernen.“

Das ist das, was wir oben das formal bildende Element nannten. Dies erreich man am sichersten und raschesten durch Einzeln-Singen. Man wende nicht ein un sage: „Dazu haben wir keine Zeit!“ Das geschilderte Verfahren spart an Zeit; denn e macht, daß mit der erlernten Komposition zugleich ein Bildungsschritt getan worde ist. Das so eingelernte Stück bezeichnet einen Markstein, einen Meilenstein in der Ent wicklung nach vorwärts. Mit diesem einen Stücke hat man unzählige andere gelernt die dieselbe Schwierigkeit und Struktur aufweisen.

So schont man die Stimmen, so belebt man das Alte mit dem Glanze neuer, selbst empfundener Schönheit; so läßt man seine Sänger selbsttätig eindringen Schritt für Schritt in den Zaubergarten wahrer, auch wirklich empfundener Kunst. So gewöhnt man sie, selbständig in die Tiefe des Komponistengeistes und des eigenen Kunst empfindens hinabzusteigen. So bewahrt man die opferwillige Schar der Sänger vor Lange weile und Interesselosigkeit. So beugt man dem größten musikalischen Elende, dem Schlendrian, vor. So bewahrt man aber auch die allzuschnell zufriedengestellten Geister vor der Gemütskrankheit der Einbildung und der geistigen Überhebung. So hält man zusammen und schmiedet aneinander die sonst leicht in ihren Wünschen auseinander strebenden Herzen der Chormitglieder und, bei aller Beschränktheit des Programms, bei aller Dürftigkeit der Geldmittel, geht doch die Zierde der Gemeinde, ein guter, braver, frommer Kirchenchor vorwärts, aufwärts, himmelwärts. Und wer als Leiter diese geistige Hebung fertig bringen sollte, der hat viel erreicht. Denn was Dekan Ar minger aus Steyer in Ober-Österreich 1877 auf der VI. Generalversammlung des Cäcilien vereins zu Graz sagte, ist heute noch wahr: „Ja, einen Cäcilienverein einführen, dazu gehört am Ende nicht viel; aber ihn fortführen, und zwar nicht als Zerrbild, wie es hie und da geschieht, sondern in dem rechten Geiste, dazu gehört nicht bloß Eifer, sondern auch Zeit, und nicht bloß Zeit, sondern auch Geschicklichkeit, Praxis, Talent und Klug heit.“ (Vgl. Fliegende Blätter 1877, 36.)

Die Stimmgruppierungen Palestrinas[1]

Von Wilhelm Hohn, Bad Homburg

Majestätisch, ernst, feierlich klingt der Satz Palestrinas bei dem Vorherrschen der Männerstimmen, so im fünfstimmigen Satz, wenn z. B. drei Unterstimmen (Tenor und Baß) nur zwei Oberstimmen (Sopran und Alt) gegenüberstehen, wenn der sechsstimmige Klangkörper zu Sopran und Alt je zwei Tenöre und Bässe hinzutreten läßt. Mehr freudigen Charakter zeichnet Palestrina durch Übergewicht der Oberstimmen oder auch, indem er Ober- und Unterstimmen der Zahl nach gleichmäßig verteilt. Und wie bei dem modernen Orchester zwischen großer und kleiner Besetzung unterschieden wird, wie die eine und die andere den Komponisten zu immer neuen Gruppierungen und mannigfaltigen Zusammenstellungen veranlaßt, wie aber in dem großen modernen Tonkörper der kleine die Grundlage bildet, so ähnlich ist es bei Palestrinas Singorchester. Seine grundlegende kleine Besetzung, auch für die fünf-, sechs-, sieben- und achtstimmigen Werke, ist der vierstimmige Satz in den verschiedensten Mischungen.[2] Mit der vierstimmigen Setzweise befaßt sich der Komponist in fünf- und sechsstimmigen Kompositionen am meisten. Stellen wir einmal, um dieses zu beweisen, an drei von Autoritäten besonders gepriesenen Messen das Auftreten zwei-, drei-, vier-, fünf- und sechsstimmiger Klangkörper mit Hilfe einer kleinen Statistik taktweise zusammen.

[1] Aus des Verfassers demnächst erscheinenden XVII. Bändchen der Sammlung „Kirchenmusik“: „Der Kontrapunkt Palestrinas und seiner Zeitgenossen“. Verlag von Fr. Pustet, Regensburg.

[2] So zum Beispiel zeigt das 6stimmige Motett *„Tu es Petrus“* in der Besetzung Sopran I und II, Alt, Tenor, Bariton und Baß folgende 4stimmigen Gruppierungen: a) Zwei Soprane, Alt und Baß; b) Sopran, Alt, Tenor, Baß; c) zwei Soprane, Tenor, Baß; d) Alt, Tenor, Bariton, Baß; e) Sopran, Alt, Bariton, Baß.

Wir betrachten zu diesem Zwecke das *Credo* aus der, wie Haller meint, „in einem Fluge, ohne Aufenthalt, ohne die geringste Störung, ohne jegliche Ermüdung" geschriebenen vierstimmigen *Missa „Iste Confessor"*, ferner das *Credo* aus der nach Dr. Frz. Witt „herrlichen" und durch „schöne Gruppierung der Stimmen, Einfachheit und Faßlichkeit der Themen" sich auszeichnenden fünfstimmigen *Missa „O admirabile commercium"* und schließlich das Glaubensbekenntnis der sechsstimmigen *Missa „Assumpta est Maria"*, von der Dr. Karl Proske behauptet, daß sie „nächst der *Missa ‚Papae Marcelli'* die gefeierteste von allen Messen Palestrinas" sei. Um aber für unsere Feststellungen ein Einheitsmaß zu erhalten, legen wir als solches das *Credo* der genannten vierstimmigen Komposition mit seinen 120 Takten zugrunde und untersuchen ebenso viele Takte der beiden anderen *Credo* nach den oben angedeuteten Gesichtspunkten. Wir kommen zu folgendem überraschenden Ergebnis:

Komposition	Von den 120 Einheitstakten sind:					Ungefähres Verhältnis der am meisten beschäftigten Stimmgruppen
	2st.	3st.	4st.	5st.	6st.	
Missa „Iste Confessor"	30	40	50	—	—	3:4:5
Missa „O admirabile commercium"	2	25	55	38	—	1:2:1½ oder 3:6:4½
Missa „Assumpta est Maria"	4	25	50	24	17	1:2:1:⅔ oder 3:6:3:2

Die Untersuchung lehrt uns:

1. Bei vielstimmigen Kompositionen tritt der zweistimmige Satz vollständig zurück, während er bei Gesängen zu nur vier Stimmen hervorragenden Anteil an der Ausführung hat.

2. Je zahlreicher die Stimmen, desto geringer die Entfaltung des ganzen Klangkörpers — das Auftreten der großen Besetzung geschieht nur an den textlich bedeutenden Stellen.

3. Von allen Stimmgruppen ist der vierstimmige Satz am meisten vertreten, öfter als die Gesamtstimmenzahl in beiden fünf- und sechsstimmigen Kompositionen.

4. Vor allem aber zeigt sich bewunderungswürdiges Gleichmaß, kluge Verwendung und stetes Zurückhalten im Klangverhältnis der beschäftigten Stimmgruppen.

Prüfen wir nun die in der *Missa „Assumpta est Maria"* vorkommenden vierstimmigen Sätze akkordweise, dann sind zwei Umstände besonders lehrreich. Einmal ist es die meist enge Harmonielage der entstehenden Akkorde — sogar bei dem Zusammenklingen von drei Oberstimmen mit dem Baß (letzterer fast immer in seiner höchsten Lage) — und zum anderen die häufig vorkommenden Stimmkreuzungen aller möglichen Stimmgattungen; (vorzüglich Tenor mit Alt und beide Tenorstimmen unter sich.) Diese beiden Tatsachen sind zu auffallend, als daß man darüber hinwegsehen könnte. Sie geben nach unserer Ansicht den vierstimmigen Partien im sechsstimmigen Satze ihr eigenartiges Gepräge. Die gewöhnliche kleine Besetzung Palestrinas unterscheidet sich demnach sehr wesentlich von der im fünf- und sechsstimmigen Tonsatz angewendeten vierstimmigen Setzweise. Hier herrscht mehr der Charakter der sogenannten „tiefen Setzlage" (gemeint ist der sehr ernst klingende, wirkungsvolle Satz für Alt, Tenor, Bariton und Baß) in allen möglichen Zusammenstellungen und Wechselwirkungen vor. Noch viel mehr in die Augen springend findet sich das Gesagte bestätigt in der *Missa ad imitationem moduli „Beatus qui intelligit"* von Orlandus Lassus, dem anderen *„Princeps musicae"*. Es soll damit nicht gesagt sein, daß dem immer so sei; aber auf jeden Fall ist dieses Verfahren der Alten ein einfaches Mittel, den Zuhörer zu fesseln. Ruhe in der Bewegung und Mannigfaltigkeit in der Einheit sind die beiden Pole im Weltenraum des Palestrinastils.

Ein neues Institut für musikwissenschaftliche Forschung in Bückeburg

Es ist von jeher das Vorrecht der weltlichen und geistlichen Fürsten gewesen *„protectores* — Schirmherren“ der Künste und Wissenschaften zu sein. Zahlreiche Blätter der Geschichte künden uns dieses Mäzenatentum und diese Blätter sind im Laufe der Zeit nicht vergilbt und werden auch in Zukunft nicht vergilben, denn an diesen Fürstenhöfen hat sich teilweise die Entwicklung der Musik mit vollzogen; man denke nur an die italienischen Höfe in Florenz, Mailand, Mantua, Ferrara, Parma usw., von den großen deutschen Höfen in München, Wien usw. gar nicht zu reden. Freilich haben sich im Laufe der Zeiten manche Fürsten mit dem bloßen Namen eines Protektors begnügt ohne das *officium nobile* des Protektorats auch praktisch auszuüben, aber im allgemeinen finden wir doch mehr Licht als Schatten. Der regierende Fürst Adolf zu Schaumburg-Lippe hat sich mit seiner hochherzigen Stiftung eines Institutes für musikwissenschaftliche Forschung den Mäzenen der musikalischen Geschichte eingereiht und die Musikwissenschaft hat allen Grund diese Gründung freudigst und dankbarst zu begrüßen.

Als leitender Direktor wurde an das Institut Herr Professor Dr. C. A. Rauh, ein Schüler von Professor Sandberger und Kroyer in München, berufen. Die weitausschauenden und zielbewußten Pläne, die Herr Professor Rauh bei seinem persönlichem Besuche in Regensburg dem Schreiber dieser Zeilen entwickelte, lassen schließen, daß sich das großzügig angelegte Institut in den besten Händen befindet. Auch die kirchenmusikalische Forschung soll nach den Darlegungen des Direktors warme Förderung erhalten. Dem Blühen und Gedeihen des Institutes gelten unsere besten Glück- und Segenswünsche. Um den Interessenten unter unseren Lesern einen Einblick in die junge Gründung zu geben, lassen wir im nachfolgenden einen „Auszug aus den Satzungen“ folgen:

Fürstliches Institut für musikwissenschaftliche Forschung i. E. zu Bückeburg. Schirmherr: Seine Hochfürstliche Durchlaucht der regierende Fürst zu Schaumburg-Lippe. Verwaltung: Fürstlich Schaumburg-Lippisches Hofmarschall-Amt. Vorstände: Graf von Reischach, Fürstlicher Hofmarschall, Kurator; Kammerherr von Engelbrechten, stellvertretender Kurator; Professor Dr. phil. C. A. Rau, Vorstand der Musikabteilung des Fürstlichen Hofmarschall-Amtes, Direktor.

Das Institut ist eine Stiftung S. H. D. des regierenden Fürsten Adolf zu Schaumburg-Lippe. Es soll Forschungsarbeiten auf allen Gebieten der Musikwissenschaft dienen. Seine Abteilungen sind folgende:

1. Die Bücherei, darin die alte aus dem 18. Jahrhundert stammende Fürstl. Schaumburg-Lippische Musikbibliothek; 2. Das *Collegium musicum*, stilgerechte Pflege alter und neuer vokaler und instrumentaler Kammermusik mit Benutzung originaler Instrumente; 3. Die Abteilung für experimentelle Musikwissenschaft, Instrumentensammlung, Laboratorium für technische, akustische und tonpsychologische Versuche, Photophonogramm-Archiv; 4. Die öffentliche Leihstelle, Verleihung theoretischer und praktischer Werke an Einheimische und Auswärtige, musikliterarische Beratung, Lesesaal; 5. Die Bückeburger Ortsgruppe, Pflege heimischer Musikgeschichte, gelegentliche Vorträge bei lokalen Veranlassungen, Gedenktagen und Aufführungen, sowie kritische Referate, denen sich praktische Darbietungen des *Collegium musicum* oder von Mitgliedern der Fürstlichen Hofkapelle anschließen; 6. Die Partituren-Sammlung, systematische Spartierung ausgewählter Werke des 16. Jahrhunderts mit Ausschluß von solchen, deren Neudruck zu erwarten steht. Zur vorschriftsmäßigen Herstellung dieser Partituren will sich das Institut der tarifmäßig bezahlten Mitarbeit von Mitgliedern empfohlener, sachverständiger und gewissenhafter Herren bedienen; 7. Die Zentralstelle für musikwissenschaftliche Universitätsschriften, Sammlung aller erreichbarer gedruckter, sowie, nach Möglichkeit, der Titel ungedruckter Abhandlungen, Herausgabe einer „Bibliographie für musikwissenschaftliche deutsche Universitätsschriften“ unter Mitwirkung reichsdeutscher, österreichischer und deutschschweizerischer Universitäten, Auskunftei für alle einschlägigen Fragen.

Von Veröffentlichungen sind eine Zeitschrift, streng wissenschaftliche theoretische und praktische Publikationen, sowie eine Fürst-Adolf-Ausgabe mit Faksimile-Neudrucken einzigartiger Werke geplant. In Aussicht genommen ist ferner die jährliche Verleihung eines Preises von tausend Mark, welchen der Verfasser der besten deutschen musikwissenschaftlichen Leistung eines Jahres erhalten soll. Es gibt ordentliche und fördernde Mitglieder des Instituts. Während die Erstgenannten vom Fürstlichen Hofmarschall-Amt ernannt werden, bildet die Voraussetzung zur Erwerbung der fördernden Mitgliedschaft ein Aufnahmebeitrag von fünftausend Mark; der jährliche Beitrag beträgt dreihundert Mark, kann aber fortfallen, falls der Aufnahmebeitrag mindestens zehntausend Mark beträgt. Die Aufnahme sämtlicher Mitglieder bedarf der Bestätigung des Landesfürsten.

Das Institut begann seine Tätigkeit am 1. Oktober 1917; der vollständige Ausbau aller Abteilungen dürfte in etwa drei Jahren vollzogen sein. K. W.



MUSICA SACRA

Monatschrift zur Förderung der katholischen Kirchenmusik

51. Jahrg. ∵ 1918 ∵

Begründet von Dr. F. X. Witt, herausgegeben von
Prof. Dr. phil. & theol. Karl Weinmann
Direktor der Kirchenmusikschule Regensburg

2. Heft Febr./März

Haller-Studien

Von W. Hohn, Lehrer und Chorregent, Bad Homburg v. d. H.

I.
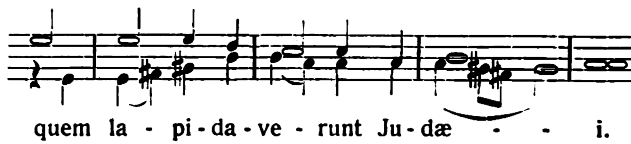
Das Oktoberheft der *Musica Sacra* 1915 (S. 149 ff.) brachte einen Aufsatz: „Michael Haller als Kirchenkomponist und die kirchenmusikalische Gegenwart" von Dr. M. Sigl. Die darin ausgesprochenen Ansichten gaben dem Schreiber dieser Zeilen die Veranlassung, Hallers Offertorien und Motetten einer eingehenden Analyse zu unterziehen. In der Annahme, daß durch Veröffentlichung dieser Untersuchungen einesteils ein klein wenig dazu beigetragen werden könne, großen und kleinen Chören hervorragende Gesänge des Altmeisters immer mehr zu empfehlen, anderenteils aber auch Kontrapunktbeflissenen, die Haller als Vorbereitung zum Studium des Palestrinastils wählen, einen Dienst zu erweisen, wird hiermit der erste Teil dieser Studien vorgelegt.

Drei Werke der genannten Art sind es, die Hallers eigenartigen — wir können sagen „klassischen" — Stil in sehr günstigem Lichte erscheinen lassen, Op. 15, 16 und 80. Äußerlich betrachtet, ein weiter Sprung von Op. 15. bis 80, innerlich miterlebt, nichts mehr und nichts weniger als die Offenbarungen der feinfühlenden Seele eines ausgereiften Künstlers. Sichert doch das ewig junge *„O salutaris hostia"* aus Op. 16 auch heute noch — 40 Jahre nach seinem ersten Erscheinen (Juni 1878) — einen durchschlagenden Erfolg in gleicher Weise, wie eines der unten näher beschriebenen neueren Gesänge aus Op. 80. Ja, in der Tat: „Haller bleibt Haller" — er tritt uns mit seinem bereits 1874 erschienenen Op. 2 mit dem unsterblichen *„Surrexit pastor bonus"* ebenso als fertiger Künstler entgegen, wie etwa mit seiner 35 Jahre später erschienenen herrlichen *Missa „Ave Maria"* für sechs gemischte Stimmen. Wie der am 4. Januar 1914 in das Reich der ewigen Harmonie eingegangene Meister oft mit den einfachsten Mitteln die herrlichsten Klangwirkungen hervorzubringen verstand, möge an einigen vierstimmigen Offertorien seines Op. 80[1]), die auch von schwachbesetzten Chören gut gegeben, hinreißend wirken, dargetan werden.

I. Gleich die zweite vierstimmige Nummer der Sammlung: *„Elegerunt Apostoli Stephanum levitam"* enthält bei aller Einfachheit und Unscheinbarkeit so viel Kunst neben feinen Zügen, daß sich ein näheres Eingehen auf den musikalischen Inhalt wohl lohnt. Im Gleichschritt deklamieren die vier Stimmen in tieferer Lage (C-Dur Terzenlage) den Bericht von der einstimmigen Wahl des hl. Stephanus; Alt mit dem Namen des Gewählten allein voraus, als Mittelstimme gleichzeitig andeutend, daß die Erwählung aus der Mitte einer auserwählten Schar heraus geschah. Die hohe und zugleich enge Lage der nachschlagenden übrigen drei Stimmen hebt die hohe Bedeutung des Auserkorenen, die in dem weiter ausgreifenden Nachsatz *„plenum fide Spiritu sancto"* noch näher angedeutet wird, gebührend hervor. Den gleichen Zweck erfüllt hier der kurze Abschluß bezw. die Wendung über die Dominante nach der großen Obersekunde (*d*), dem folgen-

[1]) Verlag von F. Pustet. (Siehe Cäcilienvereins-Katalog Nr. 2663.)

den C-Dur auf *„plenum"* — Terzenlage in weiter Harmonie — zu weiterer Steigerung verhelfend. Mit *„sancto"* schließt der erste Gedanke musikalisch wie sprachlich ab. Aber es ist ein schwerwiegender zweiter Nachsatz da, *„quem lapidaverunt Judaei"*, den der Sopran unmittelbar anschließt, den Alt mit sich reißend. Die Tonart ist unterdessen äolisch geworden. Die wenigen Töne durchzittert eine unbeschreibliche Wehmut, die Versinnbildung der großen Trauer einer noch jungen Christengemeinde um den Tod eines so hervorragenden Heiligen, weiter aber auch das Mitgefühl mit dem verblendeten, irregeleiteten Judenvolk. Die scharfen Vorhalte erinnern an das Widerstreben der „Halsstarrigen und Unbeschnittenen an Herz und Ohren", mit welchen Worten ja der erste Blutzeuge dem Hohenpriester bei der vorausgegangenen Gerichtssitzung entgegentrat. Jung und alt widersteht der Gnade der Bekehrung, klein und groß nimmt teil an der Steinigung. Treffend weiß der Komponist uns dieses zu veranschaulichen, indem er den zweistimmigen Satz der Oberstimme unter gleichzeitiger Versetzung auf die Unterdominante von *e* in der Oktave umkehrt und so von Tenor und Baß wiederholen läßt:



quem la - pi - da - ve - runt Ju - dæ - - i.
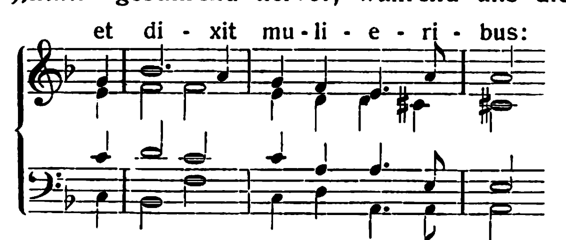
Ob dieses geradezu rührend einfache, achttaktige Sätzchen mit seiner erhabenen Wirkung wohl von einem Modernen mit Aufwendung aller Chromatik übertroffen werden kann?

Das ruhig deklamierte *„orantem et dicentem"* leitet über zu dem Gebet des heiligen Stephanus während der Steinigung. Der Chor macht sich das Gebet zu eigen, indem die einzelnen Stimmen das Thema des *„Domine Jesu"* Schlag auf Schlag — à la Orlando — in engster Engführung bringen, eine wohltuende Abwechslung in dem bis dahin durchgehends homophon gehaltenen Satze. Die Worte *„accipe Spiritum meum"* werden zweimal vorgetragen, einmal in wuchtigen Harmonien, das zweite Mal in innigen, zarten Weisen. Durch Anbringung einer *„Mora vocis"* über Jesu, unmittelbares, entschiedenes Anschließen des ersten *„accipe"*, ferner durch kurzes Absetzen nach jedem Worte des zweiten *„accipe etc."* läßt sich eine herrliche Wirkung erzielen, der gebrochenen Rede eines Sterbenden vergleichbar. Und mit einem Male öffnet sich nun der Unschuld das Himmelreich über uns mit seinem ewigen Alleluja. Machtvoll strebt besonders der Sopran zur höchsten Höhe. Welches Leben, welche Bewegung dem ersterbenden *„accipe"* gegenüber, ein Triumph der letzten Worte in der kraftvollen Rede des heiligen Stephanus vor dem Gericht: „Ich sehe den Himmel offen"; aber auch eine Versinnbildung der Freude des ersten Märtyrers, der dem Heiland freudig sein junges Leben darbringt.

Der Inhalt des Textes und die Vergegenwärtigung dessen, was über den ersten Blutzeugen berichtet wird, haben den Komponisten zu einem Kunstgebilde begeistert und angeregt, das an Einfachheit in Melodie und Harmonie nur noch von den Improperien der Altmeister übertroffen wird. Haller weiß in den 40 Takten der Komposition vieles und dieses treffend zu sagen. Die Schönheiten des Satzes offenbaren sich einem aber nicht beim Spiel auf dem Klavier, man muß ihn singen hören. Nur etwas setzt die Komposition bei der Aufführung voraus, nämlich, daß sich Dirigent und Sänger in die musikalische Behandlung des Textes vertiefen, frei vortragen, dem Sinne der Worte folgend, mit Hingebung — mehr beten als singen —, dann aber wird die Wirkung überwältigend sein. Eine rauhe Hand aber kann diese zarte Blüte Hallerscher Kunst unzweifelhaft zerstören.
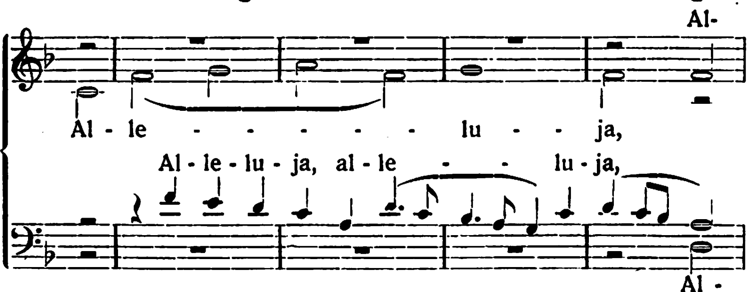
II. Einen herzerhebenden, frohen Ostersang stellt das Offertorium des Ostermontags und Weißensonntags dar. Der Text: *„Angelus Domini descendit de coelo, et dixit mulieribus: Quem quaeritis surrexit sicut dixit. Alleluja"* erfährt eine so schöne Behandlung, daß sie idealer kaum gedacht werden kann. Seinem Inhalte nach zerfällt er in drei Teile: 1. Erzählung, daß der Engel erscheint, 2. zu den Frauen spricht,

3. was er redet. — Mit dem Bericht des Evangeliums machen uns die dreistimmig gehaltenen Einleitungstakte bekannt. Ein Engelchor — Tenor in höchster Lage — beginnt mit feierlicher Ruhe, über der Erde schwebend. Die Erde hört und spricht es nach, der Baß übernimmt in Takt 3 die Melodie des Tenors auf der tieferen Oktave. Mit dem Eintreten des Basses setzt der Sopran für zwei Takte aus, während die drei Unterstimmen den Satz zur Tiefe führen. Die Unterstimme malt den Abstieg des Engels in echt palestrinensischer und orlandesker Weise, indem sie das *„descendit de coelo"* durch halbe Noten in gemessenen Schritten vom oberen *c* nach der tieferen Oktave führt. Die anderen Stimmen einschließlich des Soprans nehmen an der Bewegung innigen Anteil, die der Sopran durch nochmaligen Einsatz auf dem hohen *f* mit scharfer Markierung des Übergangs in die Tonart der Unterquarte *c* zum Abschluß bringt. So ist der erste Teil des Textes in elf Takten erledigt, mit wenigen Strichen die Begebenheit gezeichnet. Bereits das erstmalige Erscheinen des Basses hat den Tonstrom anschwellen und in die Breite wachsen lassen; die Anwendung der einfachen Nachahmungsformen, welche an und für sich schon ein eifervolles Auftreten der beteiligten Stimmen zur Folge hat, ist die weitere ganz natürliche Ursache, daß der Chor vom Pianoeinsatz des Engelterzetts zum „Forte" gekommen ist. Die Sache macht sich so ganz von selbst, daß die vom Komponisten gegebenen dynamischen Vorzeichen für den fühlenden Dirigenten und Sänger vollständig überflüssig sind. Mit dem Abschluß auf der Dominante ist der erste Höhepunkt der Komposition erreicht. — Ein Engel stieg vom Himmel hernieder und — unerhört — er redet zu den Frauen. Der vom Komponisten hier angewandte Gegenganztonschritt c^5—b^8, mit dem sich vorbereitenden Quartvorhalt des Soprans heben dieses *„dixit"* gebührend hervor, während uns die sofortige Wendung von dem markanten B-Durakkord zur Tonart der Oberterz *(f—a)* das Unfaßbare dieser Engelserscheinung ahnen läßt.
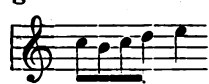


Das inzwischen wieder so ganz von selbst sich ergebende Piano endigt dieses kleine dreitaktige Zwischensätzchen. Und nun redet der Bote der anderen Welt in der ihr eigenen, eindringlichen Sprache, der Sopran übernimmt die Führung. Wieder antwortet der Chor — Mittelstimmen in begleitender Weise, Baß (die aufhorchende Erde) imitatorisch auf der Unterquinte und dann schreiten die Stimmen im Gleichschritt daher, in höchster Kraftentfaltung die Wahrheit zu verkünden: *„surrexit sicut dixit"*. Ein schöner Zug, die einfachen Worte vertragen am ersten auch die einfachste Satzkunst: Note gegen Note.

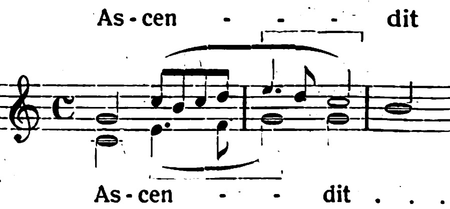
Waren bis hierher die Mittel der musikalischen Darstellung die denkbar einfachsten, so greift jetzt der Meister zum doppelten Kontrapunkt, um dem Osterjubel beredten Ausdruck zu geben. Da ertönt denn in majestätischer Ruhe und schlichter Größe vom Alt intoniert als *Cantus firmus* jenes herrliche *Alleluja,* mit dem der Priester am Karsamstag das Herannahen des Ostermorgens verkündet. Kaum hat der Alt die beiden ersten Töne des in halben Noten (also rhythmisch schwer) einherschreitenden Hauptthemas angeschlagen, da bricht der Tenor, auf dem hohen *f* beginnend, mit einem rhythmisch leichter gehaltenen Nebenthema in so viel heiliger Osterfreude und himmlischer Seligkeit herein, daß Sänger und Hörer von Bewunderung aufhorchen. Es ist eine jener lebensfrohen, seelenvollen Melodien, die man, einmal in sich aufgenommen, nie mehr vergißt:
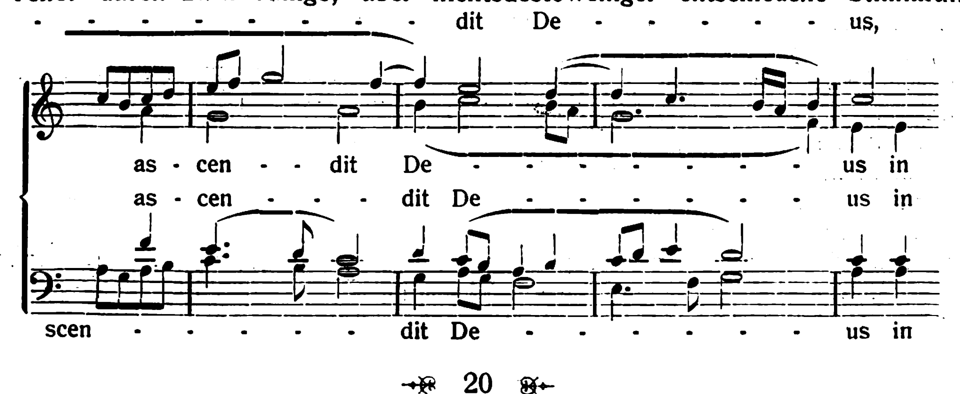


Und nun singt und klingt es in allen Stimmen immer froher zum Himmelsdom

empor. Nachdem die beiden Themen sich gegenseitig überboten haben, erringt das Hauptthema die Oberhand. In höchster Lage übernimmt schließlich der Baß die Führung, der Tenor bildet dazu eine Terzbegleitung, der Alt verkürzt die Auftaktsnote um einen Schlag und synkopiert mit der gleichen Melodie dagegen, das Thema durch sich selbst kontrapunktierend. Das Ganze krönt der Sopran, aus lichter Höhe heruntersteigend, mit einer ebenso einfachen wie schönen Kantilene und der herrliche Tonsatz ist zu Ende. Und seltsam — die 20 Takte dieses Allelujagesanges zeigen nicht einen einzigen chromatischen Ton, nicht einmal den Leitton zur Dominanttonart und trotzdem, welche Abwechslung, welches Leben! Und wie wohltuend diese leidenschaftslose Diatonik gegenüber dem zwar nicht chromatischen, aber doch modulationsreichen Mittelsatz. Wir haben schon manche Fuge und Fughette über das gleiche Thema in den verschiedensten Stilarten von den verschiedensten Komponisten gespielt und gehört, aber keine Komposition hat uns so gepackt, innerlich so erwärmt, wie diese in der ganzen kirchenmusikalischen Literatur einzig dastehende Verarbeitung!

III. Ein Muster schöner Tonmalerei, die sich mit dem kirchlichen Texte würdig verbindet, den Inhalt des gesungenen Wortes wirkungsvoller erscheinen läßt, bietet der Komponist in dem folgenden *Ascendit Deus*. Der Kunstjünger kann hier lernen, wie ein unscheinbares Motiv dazu dient, den einmal aufgegriffenen Gedanken fortzuspinnen, zu erweitern und in allen nur möglichen Verbindungen anzuwenden. Folgende aus wenigen Tönen bestehende Ton-  figur beherrscht den ganzen ersten Teil. Obwohl das ja nun eine ganz bekannte Sache ist, die man schon tausendmal vernommen hat, weiß der Meister durch immer neue Kombinationen und Gegenüberstellungen zu interessieren. Diese wenigen Noten bilden das Nebenmotiv zu einem Hauptgedanken, dem man die Bezeichnung „Himmelfahrtsmotiv" beilegen könnte. Es lautet: As - cen - - dit Von vornherein vereinigt, führt Haller die beiden Gedanken gleichzeitig durch Sopran und Alt ein wie folgt:
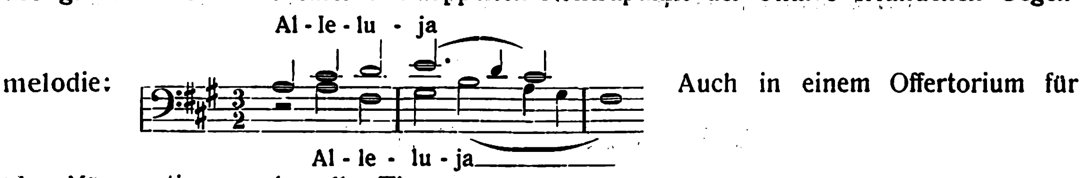


Wie ersichtlich, bringt der Sopran als natürliche, ungezwungen sich ergebende Fortsetzung der vier Achtelnoten sofort den bedeutungsvolleren Teil des Hauptmotivs in Gegenbewegung (siehe die Klammern) hinterher. Tenor und Baß können nun auch nicht länger mehr zuwarten und antworten im zweiten Takt darauf. So ist der Zuhörer durch einen kurzen zweitaktigen Doppelkanon mit den Bausteinen des ersten Teiles der Komposition, der im 14. Takt durch Schluß auf der Dominante *g* endigt, schnell bekannt gemacht und die Verarbeitung des unscheinbaren Materials kann beginnen. Mit Hilfe des Nebenmotivs schwingen sich Sopran und Baß beim zweiten *„ascendit"* bald zur Höhe, während Alt und Tenor durch zwar ruhige, aber nichtsdestoweniger entschiedene Stimmführung
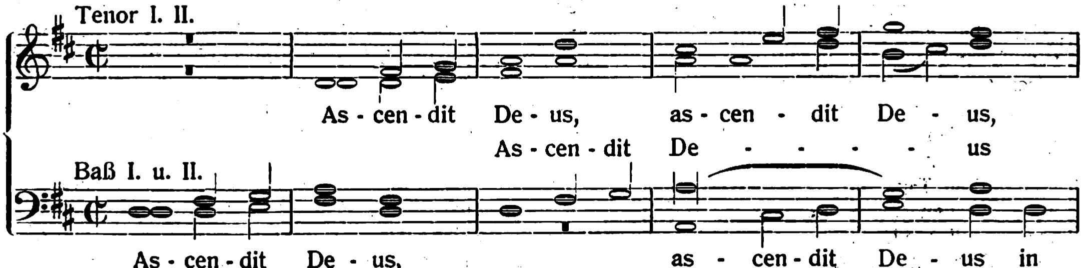


hervortreten. Von besonderer Schönheit ist die aufsteigende Tonfolge des Alt, in der er sich über dem *„Deus“* (so treffend dem Texte angepaßt), ebenfalls bis zur oberen Grenze emporschwingt.

Der Gefahr der Zerstückelung des Textgedankens weiß der Autor glücklich auszuweichen, indem er zunächst durch den vorhandenen Trugschluß auf der Mollparallele (siehe oben letzter Takt) eine Fortsetzung des Satzes erzwingt, dann aber auch durch den unentwegten Anschluß der drei Unterstimmen das *„in jubilatione“* mit dem *„ascendit Deus“* verbindet. Der Sopran, nach dem glänzenden Aufstieg des Verschnaufens bedürftig, findet gerade noch Zeit und Gelegenheit, durch ruhiges Abtreten vom Schauplatz die bei genanntem Trugschluß entstehende Lücke auszufüllen. Das Hauptmotiv aber erschien dem Komponisten so bedeutungsvoll, daß es, ohne aufdringlich zu werden, in den 14 Takten des I. Teiles fünfzehnmal wiederkehren konnte. Man bekommt bei näherem Eingehen auf die Sache den Eindruck: Es muß schon so sein. — Wie sehr der gottbegnadete Künstler seine Themen auszunützen weiß, dessen werden wir gewiß, wenn wir erfahren, daß Haller die gleichen Themen schon in seinem Op. 15/VI. verwendet, zwar nicht in der Breite, wie es in Op. 80 geschehen ist. Op. 15/VI. bringt außerdem zu dem *Alleluja* die gleichen Töne mit einer im doppelten Kontrapunkt der Oktave erfundenen Gegen-

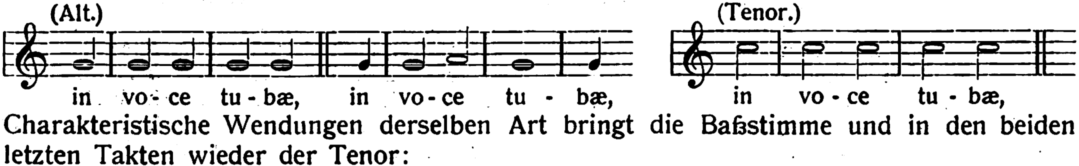


melodie: Auch in einem Offertorium für vier Männerstimmen dasselbe Thema:
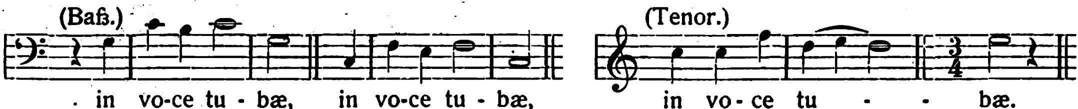


Woher ist aber nun der Hauptgedanke, woher das aller Welt bekannte Nebenmotiv, das als „wandernde Melodie“[1]) in Tausenden von Partituren anzutreffen ist? Nicht schwer zu sagen. Haller, der Künstler, der für die Kirche schreibt, sucht auch in ihrem ureigenen Gesange, dem Choral, die Bausteine zu neuen Gesängen, erst recht zu einer Komposition für einen so bedeutungsvollen Tag wie der Himmelfahrt Christi. Dem Choralkenner werden die Beweise hiefür auf Schritt und Tritt entgegentreten.

Schöne Tonmalerei bringt dann weiter der zweite Teil von Op. 80/VIII. Die Worte: *„et Dominus in voce tubae“* veranlassen wenigstens einen Hinweis auf die Satzart für „Naturinstrumente“; siehe das starre Festhalten des Tones *g* im Alt und das *c* im Tenor:
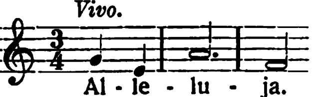


Charakteristische Wendungen derselben Art bringt die Baßstimme und in den beiden letzten Takten wieder der Tenor:



Über dem letzten *„voce“* erringt naturgemäß die menschliche Stimme wieder die Oberhand, siehe die leicht zur Höhe steigende Linie des Soprans und ihre teilweise Be-

[1]) Vgl. hiezu Gregorius-Blatt 1906. S. 2.

antwortung durch den Baß (Takt 2 und 3 vor dem *Alleluja).* Das *Alleluja* aber bietet ein klassisches Muster thematischer Arbeit. Das vom Alt intonierte entschiedene Thema



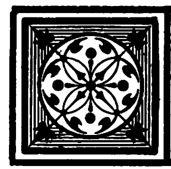
erfährt eine Beantwortung in gerader und entgegengesetzter Richtung auf den verschiedensten Stufen der Tonleiter. Der sonst so gerne der Quintenanordnung folgende Komponist schaltet und waltet mit dem Thema (nicht zu übersehen — ohne Anwendung auch nur eines einzigen chromatischen Tones) in freier Weise. Unwillkürlich kommt mir bei Betrachtung dieses aller Fessel ledigen Schaltens und Waltens der Gedanke an die wunderbaren Eigenschaften des verklärten Leibes Christi, der, nicht an Zeit und Ort gebunden, „Gleichwie ein Stern in tausend Meil', die Welt umläuft in schneller Eil'". Die vier Singstimmen entwickeln in den 13 Takten einen überaus regen Eifer. Jede sucht sich vor der andern hervorzutun. Nirgends ein Hemmnis in der freien Bewegung, nirgends ein Anstoßen oder Aufeinanderplatzen, in keiner Stimme ein Einsatz, der „vergebens", also ohne Wirkung wäre und — wohl zu beachten — jede in der ihr eigentümlichen bequemen Lage. Über dem Ganzen trotz allem Eifer dennoch eine wohltuende Ruhe, ein angenehmes Anschwellen des Tonstromes und wieder ein Beruhigen. So kann nur der schreiben, der die Form beherrscht, sich dieselbe dienlich macht.

P. Theresius a. S. Maria †.

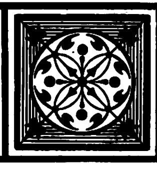
Am 10. Januar 1918 starb im Karmelitenkloster zu Würzburg der als Kirchenkomponist bekannte Senior und Jubilar der bayerischen Ordensprovinz, P. Theresius a S. Maria (Mayerhofer). P. Theresius war als Kind einfacher Eltern am 24. Mai 1843 zu Alzgern (Diözese Passau) geboren. Nach Vollendung seiner Studien trat er unserem heiligen Orden bei, legte am 21. November 1864 die heiligen Gelübde ab und empfing am 29. Juni 1866 die heilige Priesterweihe. 1885 wurde er Prior von Regensburg, wo er überaus segensreich wirkte, 1888 zum erstenmal Prior von Würzburg. Von da an blieb er immer Mitglied des Würzburger Klosters bis zu seinem seligen Ende. Unermüdlich war P. Theresius im Beichtstuhl, am Krankenbett, auf der Kanzel und auf Aushilfen tätig. Sein Beichtstuhl, den er stets bis in seine alten Tage als erster aufsuchte und als letzter verließ, war immer umlagert. Dabei versah er auch seit vielen Jahren meisterhaft die Stelle des Organisten in der Klosterkirche. Er besaß eine sehr gute musikalische Begabung, die durch seinen Lehrer, Altmeister Haller in Regensburg, kräftig gefördert wurde. Eine stattliche Anzahl von Kompositionen (Messen, Litaneien, Lieder für Chöre und Volksgesang) floß aus seiner Feder.[1]) Tragen sie auch nicht den Stempel eines überragenden, tiefschürfenden Talentes an der Stirne, so erfreuen sie sich doch ob ihrer schlichten Einfachheit und frommen Innigkeit großer Beliebtheit; sie sind fast durchweg in streng kirchlichem Stile gehalten. Aber auch der musikalischen Welt schenkte der stille Ordensmann seine Kunst; so z. B. widmete er der Musikkapelle des Kgl. 9. Infanterieregiments zu Würzburg einen ganz originellen Marsch. Einen hervorstechenden Zug seines Charakters bildete seine Leutseligkeit und sein stets übersprudelnder Humor. Seinem gemütlichen, drolligen Wort konnte niemand widerstehen. Manch einen Schwerkranken, der allem Zureden trotzte, hat P. Theresius in seiner humorvollen Weise zur Aussöhnung mit Gott gebracht. Daher rührte auch die einzigartige Beliebtheit, deren sich P. Theresius in Würzburg in allen Kreisen erfreute, so daß mit seinem Tode ein wirkliches Original, eine sog. „Stadtfigur" aus der schönen Frankenstadt geschieden ist. Im Jahre 1916 war es ihm noch vergönnt, in voller körperlicher Rüstigkeit sein 50 jähriges Priesterjubiläum zu feiern, und vor kurzem wurde der verdiente Mann auch noch mit dem König-Ludwigs-Kreuz ausgezeichnet. Seit einigen Jahren traten jedoch manche Beschwerden des Alters auf; allein P. Theresius ging ihnen zum Trotz eifrig wie in jungen Jahren seinen gewohnten Arbeiten in der Kirche und auf der Orgel nach. Am Feste hl. Dreikönig, 6. Jan., wollte er noch das Amt spielen, doch hier verließen ihn plötzlich die Kräfte; es trat eine doppelseitige Lungenentzündung auf. Nach Empfang der heiligen Sterbesakramente starb P. Theresius fromm und ruhig im Kreise seiner Mitbrüder am 10. Januar gegen 11 Uhr. Die rege Beteiligung fast der ganzen Stadt an der Beerdigung und die Trauer des Volkes waren ein beredtes Zeugnis für all das Gute, das P. Theresius in den 29 Jahren seines Aufenthaltes in Würzburg gewirkt hat. Möge Gott sein Vergelter sein! R. I. P.

Regensburg-Kumpfmühl — P. Paulinus

[1]) Im Verlag von Fr. Pustet, Regensburg, sind erschienen: *Litaniae B. M. V.* 4 voc. (Op. 2; V. K. 840); *Litaniae Ss. Nominis Jesu* 4 voc. Org. comit. (Op. 3; V. K. 904); *Litaniae B. M. V.* 3 voc. aequ. Org. comit. (Op. 4; V. K. 1609; Editio III.); *Missa secunda Requiem* 1 voc. Org. com. (Op. 7; V. K. 2574; Editio III.)



Alte Wege zu neuen Erfolgen auf dem Kirchenchor



2. Die Kirchenmusikalien

Der Hauptzweck des kirchenmusikalischen Notenschatzes ist seine Verwendung beim Gottesdienste. Aber die Erfahrung lehrt, daß Auswahl und Umfang der Chormusikalien wesentlich abhängen von dem kirchlichen Bedürfnis und von der Leistungsfähigkeit der Sänger und Sängerinnen. Man kann zuweilen die Wahrnehmung machen, daß der und jener Chor bei Aufführungen entschieden besser abgeschnitten hätte, wenn er in seinem Programme nicht über seine Kräfte gegangen wäre. Und nicht selten ist dies die in den Vereins- und sonstigen Schriften niedergelegte offene Ansicht urteilsfähiger Beurteiler.

Fragen wir nach den Ursachen dieser Fehlgriffe und Mißerfolge, so liegt die Schuld zu einem Teile in der Überschätzung seiner Leute von seiten des Dirigenten, in einer mangelnden Erkenntnis ihrer Kräfte, ihrer Schwächen, und wir können die Ansicht nicht unterdrücken, daß der völlige Mangel an Einzelnsingen die natürliche Ursache der Überschätzung der Sänger ist.

Wie der Maschinenführer die Stärke seines Motors kennen muß, um bei Steigungen der Bahn nicht auf offener Strecke liegen zu bleiben, oder bei Gefälle zu entgleisen, so muß auch der Chorführer von vornherein die schwierigen Partien der fremdartigen Harmoniefolgen oder die rhythmisch schweren Stellen ins Auge fassen, wenn er sich ein richtiges Urteil über die Brauchbarkeit der Komposition für seinen Chor bilden will.

Der Chorleiter wird zu diesem Überblicke nur dann gelangen, wenn er zu jeder Zeit Sachen im Schranke liegen hat, die möglichst leicht abgefaßt sind und ziemlich vom Blatt gesungen werden können. Haben die Sänger längere Zeit nur ihre alten, festsitzenden Sachen vorgetragen, so flugs zur nächsten Probe ein kleines Exempel gemacht, was jeder aus sich selbst kann. Man lege also ein neues Stück auf. Aber ausdrücklich sei hinzugefügt, der Chordirigent hüte sich, Musikalien zu wählen, die ihm für den Augenblick selbst neu sind. Denn es ist eine alte Erfahrung, daß jedes Stück einen besonderen Übungsgang vorschreibt, da im mehrstimmigen Singsatze die einzelnen Stimmen einander helfen. Gar leicht verliert der unvorbereitete Dirigent das Vertrauen seines Chores, wenn er unruhig hin- und hertastet und, über sich und meistens deshalb über seine Sänger unzufrieden, das Ganze halten läßt und errötend die Übung abbricht.

Diese Prüfung nimmt aber einen ganz anderen Verlauf, wenn der Dirigent ein Übungsstück nimmt, das 1. selbst eine brauchbare, ja notwendige Bereicherung des Repertoires darstellt, und das 2. dem jeweiligen Bildungsgrade der Sänger angepaßt ist. Der aufmerksame und ehrliche Dirigent wird oftmals finden, daß die Treffsicherheit und musikalische Selbständigkeit der Seinen überraschend gering ist.

Hier heißt es nun, nach zwei Seiten hin vorsichtig handeln: den Schwachen Mut machen, die Vorlauten zurückdämmen. Regeln lassen sich nicht geben. Hier kommt alles auf den persönlichen Takt des Chorleiters an.

Solche Studien an seinen eigenen Leuten sind ein treffliches Mittel, den Stand des jeweiligen Könnens ziemlich genau festzustellen und dementsprechend die Auswahl der Singstoffe vorzunehmen. Dann bleibt der Dirigent vor dem Fehler bewahrt, seinen Leuten aus Unkenntnis zu viel zuzumuten.

Zum anderen Teile aber kann die Ursache einer Überbürdung des Chores liegen in einem allzu hohen Streben nach der Palme des Ruhmes. Entweder leidet dann der Dirigent an diesem Überstreben; oder er ist zu schwach, um diesbezüglichen „Stimmen aus dem Publikum“ auf die Dauer zu widerstehen. In beiden Fällen ist er ein beklagenswertes Opfer der Schwäche gegen sich, oder gegen nicht ganz lautere Bestrebungen seiner „näheren oder weiteren Umgebung“.

Woher dieser Geist?

Es steckt ein guter Kern ihn ihm: das Streben nach Höherem. Aber mitunter kommt der Wildgeschmack mehr oder weniger verhüllter Eitelkeit dazu, und das ganze Gericht ist verdorben.

Diese Tatsachen waren es nicht selten, die die reine Freude an Wettgesängen während eines Cäcilientages trübten. So notwendig es ist, daß Dirigenten, daß ganze Vereine einmal auswärtige Leistungen zu hören bekommen, so schwer ist es, die Überlegenen zur liebevollen Zurückhaltung, die Unterlegenen zur neidlosen Anerkennung zu führen. Die Folge ist ein unbedachtes Forcieren des schwächeren Vereines auf das Opus hin, das als Glanz- und Zugnummer den Sieger „herausgerissen" hat. Und nun wird drauflos geübt, bis man endlich nach sauren Wochen und qualvollen Proben das Stück „auch" zur Aufführung bringt. Und doch ist keiner satt und froh dabei geworden: der Dirigent nicht, weil es nicht ganz nach Wunsch ging, der Chor nicht, weil die Sänger voraus wußten, der Dirigent wird trotz ihrer größten Bemühung doch nicht zufrieden sein. Die Einsichtigen unter den Zuhörern nicht, denn sie hatten das Gefühl, als hätten die Aufführenden zu viel Angst vor dem Umwerfen. Man führt das Stück noch zwei-, dreimal auf und legt es mit dem Bewußtsein beiseite, daß der Chor dasselbe leistet, als wie der und jener Verein, den man ringsum für den besten halte.

Welches sind nun die Folgen dieses Übereifers?

Es sind dies viele, aber keine freudenreichen. 1. Die Sänger verlieren das Vertrauen zu sich selbst. Hat man einem Pferde zu viel geladen, und hat sein erstes Anziehen nichts genutzt — es versucht's nicht ein zweites Mal, und man muß ihm schon den Wagen an die Beine heranschieben, wenn's wieder mitmachen soll. So ist's auch mit einem Chore, dem man zu Schweres vorlegt. 2. Es treten die Schwachen aus. Ganz natürlich. Sie merken an sich keinen Fortschritt, oder nur einen ganz geringen. Das schwere Stück kann nicht methodisch aufgesaugt, sondern muß mechanisch eingepaukt werden. Der Herr Dirigent wird hitzig. Die besseren der Sänger mucken auf gegen ihre schwächeren Brüder. Es bilden sich Parteien, und der Hader ist fertig. Warum sollen sich die Schwächeren so über die Massen drangsalieren lassen? Sie bleiben eben aus. 3. Das feinere Kunstgefühl der Sänger wird geschädigt. Es ist leicht einzusehen, daß bei „Exekutierung" zu schwerer Tonstücke eine gewisse „Angst" unter den Sängern herrscht. Es ist dies die Furcht vor den Klippen, die eine ruhige Fahrt hindern. Das Interesse der Sänger haftet ganz am Gelingen des äußeren Verlaufes. Der Chor „arbeitet" zu viel während des Vortrags; es fehlt die innere Ausgeglichenheit, die seelische Ruhe, die beglückende Muße. Das Sichversenken ist zur Unmöglichkeit gemacht. Trotz äußeren Schweißes läßt das zu schwere Stück die Mitwirkenden kalt. Jedes Gefühl geht verloren.

Außerdem läßt der Vortrag solcher Stücke „über unsere Kraft" naturgemäß viele und offene Mängel übrig. Bei der lauten Freude, daß — trotz nur mäßig gelungener Aufführung — doch „alles glücklich" vorüber ist, wagt der Dirigent und der geübtere, kritisch veranlagte Sänger keinen Widerspruch, keine Bemängelung aus Furcht, dem Bestande des Vereins zu schaden, — sondern tröstet sich in dem Bewußtsein, es hätte noch schlimmer ausfallen können. Während so das bessere „Ich" des Chores halbverstimmt schweigt, ergeht sich die andere „Hälfte" in gegenseitigen Lobeserhebungen, so daß der zufällig hinhorchende Dirigent aus dem Verwundern und Bedauern nicht herauskommt, wieviel seinen Leuten zur Selbsterkenntnis noch fehlt.

In keinem Falle gewinnt also ein Chor durch Ausführung zu schwerer Werke.

Wenn man in den Berichten über kirchenmusikalische Aufführungen hie und da liest, was alles geleistet worden ist, und wenn so wie von ungefähr erwähnt wird, daß die Sängerschar dies und jenes Werk ohne nähere Vorproben vorgeführt habe, so gibt es dem Dirigenten einfacherer Chöre ordentlich einen Ruck; er staunt über so viel Intelligenz und Schulung. Und kommt er in die nächste Chorstunde zu Hause, da geht

er los — mit der Peitsche; da will er's erreichen mit Energie, was an Vorbildung seinen Leuten fehlt. Alle Achtung vor so viel Eifer, Hochachtung vor solchem Streben, — aber für den Verein, für ein ruhiges, stetes, wohlgefügtes Weiterbauen, Weiterarbeiten hat dieser Übereifer wenig Zweck; in den meisten Fällen schadet er mehr, als er nützt. Es ist dies in gewisser Beziehung blinder, wütender Eifer. Solch ein Dirigent ist eigentlich mehr angestachelt als angeregt und läßt seine Umgebung den Stachel auch fühlen. Aber gar leicht treibt er die Leute auseinander und bringt den Gutmütigsten in Harnisch.

Der eifrigste Chormeister hat zu wenig die großen Unterschiede beachtet zwischen seinem und dem Musterchor in bezug auf Auswahl der Sänger nach ihrer musikalischen Befähigung, ferner in bezug auf Anzahl und Tageszeit der Stunden, die meistens hart an die Nachtzeit streifen.

Darum werde der Dirigent bei all seinem Streben nur nicht ungerecht gegen seine Sänger und mute ihnen nicht Dinge zu, die nun einmal über die Kräfte des Chores hinausgehen. Er schreibe an die Innentüre des Notenschrankes in der Kirche mit großen Lettern: Bescheide dich.

So sorgfältig sich der Chordirigent vor dem Zuviel hüten muß, so muß er in gleicher Weise vor dem Zuwenig sich fürchten. Gar zu leicht darf man es seinen Leuten auch nicht machen. Der Schlendrian wartet an jeder Türe des Kirchenchores. Wo er aufkommt, ist es besser, es wäre alles still. Er ist das, was die Reblaus für den Weinberg. Er ist das leibhaftige „Ärgernis“ der Heiligen Schrift.

Und wenn man „alte“ Sachen auch noch so gewissenhaft auffrischt, und wenn der rechtgeleitete Kirchenchor auch jede Woche zum Sonntag neue Kleider anzieht, Altes immer wieder einmal durchgeht, Feinheiten eingehend behandelt und das Äußere — die Tonschönheit und Klangreinheit — immer verklärter zum Durchbruch kommen läßt, er darf nicht über eine gewisse Zeit hinausgehen, ohne daß er auch einmal wieder etwas Neues „auflegt“!

Das Neue aber gliedere sich dem Alten an, so daß das Neue einen wohlerwogenen Schritt vorwärts bedeute. Darum 1. bereichere das neugewählte Werk die dürftigste Seite der Chorliteratur in bezug auf liturgische Notwendigkeit, und es stelle 2. einen erhöhten Anspruch — vorsichtig abgewogen nach Charakter der Komposition und ihrer Faktur — an die sangliche Bildung der Sänger. Der Dirigent muß wissen, in welcher „Stimmung“ eine *Missa* abgefaßt ist. Der Cäcilienvereins-Katalog gibt darüber nicht immer Aufschluß.

Ein Punkt sei besonders noch erwähnt: die „Alten“. Unser heutiges musikalisches Empfinden ist ein modernes, kann kein anderes sein, wenn wir den Zusammenhang mit der heutigen Welt des Musikalischen nicht verlieren wollen. Von diesem modernen Musikleben wogt und wallt ein groß Stück in den Alten. Aber Witt sagt wiederholt und sagt es scharf: Nicht alles, was uns die Alten hinterlassen haben, ist einwandfrei vom Standpunkte des heutigen Musikempfindens. Darum bedränge der eifrige Chordirigent nicht zu sehr das musikalische Empfinden seiner Sänger. Er dränge sein Besserwissen und Tieferdenken den Seinen nicht unvermittelt auf. Er zeige ihnen den neuen Bekannten — die neue *Missa* — von der liebenswürdigsten Seite, und — die Sänger werden Freundschaft mit den Alten schließen. Liebe läßt sich nun einmal nicht erzwingen. Darum gehört eine gute Vorbereitung des Dirigenten dazu, in bezug auf Geschmack den Leuten etwas Neues mundgerecht zu machen. Nötig ist dazu, wie schon gesagt, daß der Dirigent seinen neuen Gewährsmann aus dem ff — ich sage aus dem pp — kenne. pp — das will sagen: Er suche die Feinheiten, die zarten Feinheiten am Werke heraus; dort, wo das Ufer sich am tiefsten zum Brunnen neigt, lehre er sie, Wasser schöpfen. Dort, wo das Werk am meisten sich an Modernes anlehnt, fasse er die Sache an, und, vom Nahen zum Entfernten schreitend, wird der Sänger das Fremde bald als bekannt und schön finden und erkennen. Und der Dirigent hat ein schweres Ziel gewonnen.

Das alles findet seine beste Anwendung auf die Einführung und die Einstudierung des Chorals.

Faßt man die Bedeutung des Repertoirs für den Bestand und den gesunden Fortschritt eines Kirchenchores noch einmal scharfen Auges zusammen, so möchten wir es, kurz gesagt, die Speise des Singkörpers nennen.

Je schwächer der Magen, desto sorgfältiger sei die Auswahl, gewissenhafter die Zubereitung, gründlicher das Zerkauen, desto überlegter der Wochenzettel.

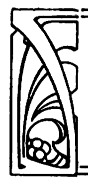
Je schwächer der Chor, desto höhere Anforderungen stellt er an die Sachkenntnis, die Direktionsfähigkeit, das methodische Geschick und das organisatorische Talent des Dirigenten.

Wir haben große, gewaltige Chormassen schwere Dinge vollbringen sehen; wir haben andererseits von weniger großen Massen, dafür aber überaus geschulten Chören ideale Musterleistungen gehört; das Gewaltige, es hat uns hingerissen; das Herrliche, es hat uns in unsägliche, zauberhafte Schönheit versenkt. Wir haben aber einst irgendwo einen kleinen bescheidenen Singchor gehört, der hat ganz einfache Sachen gesungen; der alte, würdige Pfarrer sang demütig mit unter Leitung des jugendlichen Dirigenten. Wir wußten, wie groß, trotz bescheidener Leistungen, die Mühen der Vorbereitung gewesen waren. Wie klein und anspruchslos stand er vor den Augen der Menschen da: aber wir konnten uns beim Vortrage der *Missa* der Tränen nicht erwehren über so viel Andacht und Innigkeit, über so viel Opfer und Liebe, die sich, selbst wie ein Gebet, in unser betendes Herz senkte und so verklärt und die Stunde verklärend sich vor uns ausbreitete.

Und wenn ein anderer Chor die Macht hätte, „Berge zu versetzen, hätte aber die Liebe nicht, so wäre auch er wie tönendes Erz: eine klingende Schelle".

Lieber, christkatholischer Chordirigent! Wenn dir am Herzen liegt, daß dein Chor treu beisammen bleibe, im Alten feststehe und zum Neuen sicher vorwärtsschreite, habe zunächst echten Opfermut. Aber noch eins: lebe, denke und sinne in und mit deinem Chore. Mache dir's nicht zu leicht und den Deinen. Pflege einen wohlgegründeten, gesunden Fortschritt. Bringe zur rechten Zeit recht gewissenhaft überlegtes Neue. Aber dein Hauptstreben gelte dem, was der Heiland zu Petrus einst sagte: „Fahre hinaus auf die Tiefe!" — Forsche immer wieder in dem, was ihr schon könnt. Neues schön zu Gehör zu bringen, daß es gefällt, ist gut und schwer. Aber machen, daß das Alte neu gefällt, das ist ein Triumph! Und je tiefer der Chor in den inneren Reichtum und die Seelenpracht einer künstlerischen Offenbarung hinein- und hinansteigt, desto mehr bleibt er bewahrt, sich über seine Kräfte zu versuchen, weil der denkende Sänger genug des Schönen im alten Besitzstande findet und in dessen Genusse an geistiger Flugkraft gewinnt. Aber auch hier gilt das herrliche Wort des Dichterfürsten Goethe: „Warum so in die Ferne schweifen, sieh das Gute liegt so nah!"





Ein musikalischer Besuch in deutschen Lehrerseminarien



Von Dr. A. Möhler-Steinhausen[1])

Bei meinem musikalischen Besuch in deutschen Seminarien bin ich so ziemlich überall gut aufgenommen und auch (mit Ausnahme eines einzigen Seminars) zu den von mir gewünschten musikalischen Lektionen zugelassen worden. Freilich glaubten die Seminardirektoren und Musiklehrer anfangs gewöhnlich, ich bemühe mich vor allem um musikalische Produktionen des Seminarchors und -orchesters, wie man es eben bei sonstigen Besuchern der Anstalten gewohnt ist, und die meisten waren erstaunt oder etwas verblüfft, wenn sie von meiner Absicht hörten, ganz bescheiden und ohne alle Störung dem Musikunterricht in den einzelnen Fächern, namentlich in Gesang und Gesangsmethode, sowie dem Gesangunterricht in der Übungsschule beiwohnen zu dürfen. Ich bekam immer den Eindruck, als ob ich mit dieser Forderung schon einen wunden Punkt berührt hätte und als ob die betreffenden Lehrer selbst die Überzeugung oder wenigstens eine Ahnung von ihrer schwachen Position hätten. Wenn ich eine Schule besuche, so wird im allgemeinen der Lehrer auch viel lieber eine Produktion einiger eingepaukter Lieder vorführen als seine Methode, weil er eben meistens keine hat. So ähnlich war es dort, denn von eigentlicher Gesangsmethode war sowohl im Unterricht der Seminaristen als auch in dem der Elementarschüler gar wenig zu verspüren und ich dachte mir oft, wie wahr hat doch K. Storck geschrieben: „Man darf überhaupt nicht von einer Methode des Gesangunterrichts sprechen, ist aber dennoch eine vorhanden, so ist sie grundfalsch . . . was uns also not tut, ist eine völlig neue Methode des Gesangunterrichts an unsern Volksschulen“ und — füge ich bei — dementsprechend zuerst an unsern Seminarien; zuerst müssen die angehenden Lehrer an den Seminarien nach einer brauchbaren Methode im Gesang unterrichtet und zu Solosängern *(cum grano salis)* herangebildet und dann in eine taugliche Gesangunterrichtsmethode eingeführt werden, nach welcher sie in der Übungsschule und später die Schulkinder unterrichten sollen und können, sie müssen Gesangsmethodiker insoweit werden, daß sie in den Besitz einer bewährten und überall brauchbaren und ausführbaren Gesangsmethode gelangen. Ist das vielleicht bisher so gewesen? Tun wir jemand unrecht, wenn wir ernste Klage führen? Man überzeuge sich doch selbst von den oft „herrlichen“ Methoden in unseren Volksschulen und wie herrlich weit man damit bisher gekommen ist! Man braucht ja nur die Tatsachen sprechen zu lassen und man muß uns recht geben. Sehen wir uns einmal einige der bisherigen und gegenwärtig in unseren Seminarien und Schulen gelehrten und geübten Methoden etwas genauer an.

Das verhältnismäßig Beste, was ich hier kennen lernte, bot ein Oberlehrer einer Seminarübungsschule, der, selbst ein guter Musiker und Methodiker, auch den Musikunterricht und die methodische Einführung der Seminaristen an der Übungsschule leitete, im Unterschied von andern Lehrerbildungsanstalten, an welchen gewöhnlich dem Seminarmusiklehrer obige Aufgabe zufällt. Nicht als ob jener Oberlehrer eine neue bisher ungekannte und unbenützte Methode angewandt hätte, aber darin unterschied er sich von vielen andern, daß er überhaupt eine brauchbare Methode mit Geschick und Erfolg konsequent in den verschiedenen Klassen durch-

[1]) Der unseren Lesern wohlbekannte H. H. Verfasser hat vor längerer Zeit eine größere Reise unternommen, um sich bei einem Besuche in deutschen Lehrerseminarien persönlich ein Urteil über die dort geübten Gesangsmethoden zu bilden. Seine Erfahrungen und Eindrücke gibt er im nachfolgenden Bericht wieder, der dadurch, daß er weder Namen noch Orte nennt, das persönliche Moment vollständig ausschaltet. (Vgl. K. J. 22. Jahrg. S. 130 ff. und auch 22. Jahrg. S. 83 ff.) Da die *„Musica Sacra“* sich gegenwärtig eingehender mit der ‚Eitzschen‘ Tonwortmethode beschäftigt (vgl. 1917 S. 96 ff, und S. 151 ff, 1918 S. 4 ff), so werden die Ausführungen des Verfassers unseren Lesern zur Orientierung gewiß willkommen sein. Die Schriftleitung

führte; wie er die Methode den Seminaristen zu eigen machte, konnte ich leider nicht beobachten, da er sie mir persönlich vorführte, ich zweifle aber bei dem auch in den übrigen Fächern bekannten vorzüglichen und praktischen Methodiker nicht, daß er auch den angehenden Lehrern einen methodischen Fonds beizubringen wissen wird. Er geht von der bekannten Stufenleiter aus und entwickelt einmal die ersten 5 Töne der *C-Dur*-Tonleiter (mit der absoluten Tonhöhe zwischen *d* und *e*): ähnliche Übungen werden an das Bild einer Staffel mit 5 Treppen angeschlossen und endlich erscheinen die Stufen und Treppen frei als wagrechter längerer oder kürzerer Strich (Tondauer) in größerem oder kleinerem senkrechtem Abstande (ganze und halbe Tonstufe), woraus dann leicht vollends die Form der Note und Notenlinie entwickelt werden kann, die auch beizeiten zur Anwendung kommen. Später wird die Quint zur Oktav erweitert, stets am Bild der Stufenleiter und aus ihr wurden dann in der Oberklasse noch die Tonleitern mit einem Vorzeichen *(F* und *G)* vordemonstriert; dabei werden die vorgeschriebenen weltlichen und kirchlichen Volkslieder geübt und gesungen, es wird auf richtigen, sinngemäßen, schönen Vortrag im Einzelgruppen- und Chorgesang gedrungen, auch Stimm- und Tonbildung (Kopfstimme), soweit es die gewöhnlichen Notennamen *(c d e* usw.) zulassen, verbunden, auf rhythmische Übung und Ausbildung aber auffallenderweise k e i n besonderes Gewicht gelegt. Ich konnte mich überzeugen, daß die musikalisch begabten Schüler am Ende der Schulzeit die Befähigung erreichten, eine ihnen neue, aber in den einfachsten Tonarten *(C, F, G)* und Rhythmen aufgezeichnete, leicht singbare Melodie annähernd richtig aus dem Notenbild ins Klangbild zu übertragen, wie es z. B. der württembergische Normallehrplan wünscht. Ob freilich die Schüler auch in den Lehrproben der Seminaristen so weit gefördert werden, weiß ich nicht, habe aber später in andern Anstalten von diesen tastenden Versuchen dieser jungen Leute einen recht unbefriedigenden Eindruck erhalten; ich habe gefunden, in einem so schwierigen Fach wie es der Gesangunterricht ist, taugt ein derartiges vielfach planloses Herumtappen noch weniger als in anderen Fächern, da rächt es sich noch viel mehr, wenn eine gediegene Methode fehlt und die Sicherheit und Vertrautheit damit, und R. Heuler sagt nicht mit Unrecht: „Der Gesangunterricht bleibt nach wie vor wohl die s c h w i e r i g s t e U n t e r r i c h t s d i s z i p l i n, i n d e r d i e P e r s ö n l i c h k e i t d e s L e h r e r s v o n h ö c h s t e r B e d e u t u n g ist.“ Immerhin habe ich eine ähnliche gut durchgeführte mathematische Trefflehrmethode fast in keiner der von mir besuchten Anstalten mehr getroffen, in den meisten sah es trostlos aus.

Meistens traf ich die Ziffermethode und konnte mich recht gründlich davon überzeugen, was für ein schlechtes und schwerfälliges Silbenmaterial gerade die Ziffern eins, zwei, drei usw. zum Singen abgeben, noch viel schlechter und plumper als die gewöhnlichen Tonsilben *(c d e* usw.); da fällt für Stimm- und Tonbildung gar nichts mehr ab, im Gegenteil, zumal wenn die Aussprache noch recht schlecht und ungenügend ist, wie ich sie vielfach gehört habe. Dazu kommt, daß auch die Ziffermethode nicht einheitlich ist, der eine benützt die Ziffer allein, der andere verbindet damit die Note mit und ohne Linien, der eine bezeichnet die Oktave mit 8, der andere wieder mit 1 usw., kurz ich fand, daß die Schüler daraus nicht klug wurden und nur mühsam zumal im Einzelgesang die Tonvorstellung damit verbanden. Dazu kamen aber noch alle möglichen anderen methodischen Fehler: meist sangen die Kinder überlaut, d. h., sie schrien nach Belieben, ohne daß sie korrigiert wurden, ein Hauptfehler; sie taktierten meistens nicht mit, oder aber, was fast noch schlimmer, sie taktierten falsch, ungenau, unpünktlich, – wie sollen denn da exakte rhythmische Vorstellungen entwickelt werden? Mit Anfängern bemühte sich ein Lehrer gerade den Anfang der *C-Dur*-Tonleiter einzupauken mittels des Merkverses „In dem Gras sitzt der Has“ (ähnlich wie es z. B. J. Ostendorf „Über das bewußte Singen nach Noten“, Düsseldorf, 1908, vorschlägt); ich hätte nur die übrigen geistreichen Merkverse noch hören und ihren Erfolg kennen lernen mögen! Doch der Erfolg: in den nächsthöheren Klassen standen schon Lieder mit Noten an der Tafel: „Christus ist erstanden“ in *A-Dur*, „Freu dich erlöste Christenheit“ in *B-Dur*, während

die Schüler natürlich weder von *A*- noch *B-Dur* eine Ahnung haben; sie werden wohl mit den Vorzeichen überhaupt nicht vertraut, singen eben aufs Geratewohl ab- und aufwärts meist von der Violine unterstützt, ein trostloses „Gehörsingen". Mich hat das in dieser Anstalt um so mehr verwundert, als der Musiklehrer im übrigen ein äußerst tüchtiger und gewissenhafter Praktiker ist, was vom folgenden keineswegs gesagt werden kann.

In der obersten Klasse seiner Übungsschule doktert (vom Seminarlehrer stets schmeichelhaft mit Herr Lehrer angeredet) ein Seminarist höchst unbeholfen und tappig an einem an die Tafel geschriebenen zweistimmigen Lied herum, kann die Notenwerte anscheinend selbst kaum richtig lesen und führt die Kinder mit seinem Herumtasten und Zeigen vielfach in die Irre, kurz es war ein klägliches Unterrichten. Ich hatte auch vom übrigen Musikunterricht in dieser Anstalt einen ziemlich schlechten Eindruck bekommen, es fehlte vielfach Plan und Einteilung und Disziplin, man arbeitete auf Konzertproduktionen und bildete sich viel darauf ein, anstatt ruhige, gediegene und solide Arbeit zu leisten und den einzelnen Zögling für seinen späteren Beruf tüchtig zu machen. So war auch bei diesem Unterricht kein Ernst, keine Energie, kein zielbewußtes Arbeiten, keine Methode, und ich bemerkte in meine Notizen: der Gesangunterricht an dieser Übungsschule ist schon das Allermindeste, was ich bisher gesehen und gehört habe! Der betreffende Seminarlehrer suchte mich auch wohl im Bewußtsein seiner schwachen Position (von der er allerdings im übrigen nicht überzeugt zu sein schien) rasch von Klasse zu Klasse zu führen; wenn ich Notizheft und Bleistift herauszog, begannen die Herren mitunter etwas nervös zu werden. Wie soll übrigens bei einem Unterricht etwas Vernünftiges geleistet werden, wenn ein Seminarlehrer innerhalb einer Stunde in 3—4 Klassen herumrennen soll, um den Gesangunterricht der Seminaristen zu überwachen, der gleichzeitig stattfindet! Da weiß man kaum, wer schlechter wegkommt, die Unterrichtenden oder die zu Unterrichtenden!

Während in unseren Seminarien und Schulen meist mit den gewöhnlichen Notennamen *(c, d, e* usw.) gearbeitet wird, fand ich nun noch an einigen Anstalten die Guidonischen Solmisations-Silben im Gebrauch, die sich wenigstens für Ton- und Stimmbildung entschieden besser eignen. In einer dieser Schulen benützen alle Kinder ein sogenanntes Tastenbild, einen Kartonausschnitt aus der Klaviertastatur mit etwa 2 Oktaven mit Aufschrift der gewöhnlichen Tonnamen und der Solmisationssilben; auf dieser Klaviatur greifen die Kinder die Grundakkorde der gesungenen Lieder, wobei freilich nicht überall kontrolliert werden kann, ob die Finger auf den richtigen Tasten sitzen. Die Klaviatur soll eben der Veranschaulichung der Tonvorstellungen dienen, mitunter müssen die Kinder die Akkorde auch auf dem Klavier spielen. Dazu führen sämtliche Schülerinnen (es ist eine Mädchenübungsschule eines Lehrerinnenseminars) noch ein Notenheft, in welches die Übungen und Lieder eingetragen werden. Die Kinder singen allein und im Chor, wenn auch im ganzen zu stark, so doch mit dynamischer Schattierung; daß die Kinder der Oberklasse aber die Melodietöne des Liedes nicht selbständig suchten, sondern sie von der Violine vorgespielt erhielten, war ein großer Fehler, wie auch, daß sie nicht dazu taktierten. In der Mittelklasse dieser Übungsschule fand ich übrigens ganz hübsche rhythmische Übungen, an ästhetisierenden Erklärungen wird freilich den Kindern gegenüber des Guten zuviel getan, so wenn vom halben Ton gesagt wird, er sei traurig, passe nicht in unsere Frühlingszeit und Frühlingslieder, man meine dabei, man müsse weinen; das Wort „Leid" müsse man leise singen, denn es sei traurig u. a.!

Auf die Lektion Gesangsmethodik für den obersten Kurs der Seminaristinnen war ich natürlich besonders gespannt und erfuhr keine geringe Enttäuschung, als da von der Musiklehrerin der „protest. Choral" und „Luther als Retter der Kirchenmusik" behandelt wurde: der protest. Choral sei der Repräsentant der deutschen Musik im Gegensatz zur katholischen Kirchenmusik, die lateinisch sei! Aber wo

bleibt denn da das katholische deutsche Kirchenlied? Fest und steif wird da noch vorgetragen, Luther habe eigene Choralmelodien erfunden, er habe den Gesang verdeutscht, in der katholischen Kirche sei der Gemeindegesang nur geduldet gewesen, Luther sei der Schöpfer eines neuen Choraltypus, das „Ein feste Burg" sei so einfach und volkstümlich, das brauche man eigentlich gar nicht zu lernen, jedes Kind könne es leicht merken und singen. Solche und ähnliche ganz falsche oder äußerst schiefe und mißverständliche Behauptungen einer Musiklehrerin eines protest. Lehrerinnenseminars, die nebenbei von einem *„cantabíle"* und in unbewußter Selbstpersiflage von einem *„diabólus*[1]) *in musica"* sprach, muteten mich, zumal aus dem Munde einer Schriftstellerin (Musik in Schule und Haus!) etwas eigentümlich an und ich erlaubte mir, ihr beim Abschied die Lektüre meiner Musikgeschichte zu empfehlen. In der Einklassenübungsschule eines außerdeutschen Seminars wird von dem Seminar-Musiklehrer ein langatmiger gelehrter musikalischer Krimskrams vorgetragen, mindestens eine halbe Stunde lang an einem einfachen Lied herumdisputiert über Tonnamen und Intervalle, große und kleine Sekunden und Terzen (dabei heißt es beständig: *re* steht in der 1. Linie, von *do* bis *re* ist ein ganzer Ton! u. a.). Dann nach all diesen unnötigen und deplazierten Umschweifen wird endlich gesungen, aber wie! Nicht etwa von einzelnen oder in Gruppen, nein gleich von allen unter meist sogar zweistimmiger Begleitung der Violine! Also keine Ahnung von Gesangsmethode — und es klang daher um so drolliger, als mir der Musiklehrer am Schluß der Stunde stolz bemerkte: „Sie sehen, man muß überall Methode haben, auch bei den Kleinen, wenn sie[2]) es auch nicht merken!" Auch bei den „Großen" (Seminaristen) war es ähnlich: viel Erklärungen über einen lateinischen Männerchor, seine Akkorde mit der umständlichen Benennung in Solmisationssilben, seine Transposition mit entsprechender Änderung der Schlüssel usw., dann endlich die bezeichnende Aufforderung: „nun aber tüchtig drauflosgesungen!", worauf mit aufdringlicher mehrstimmiger Violinbegleitung des Lehrers der ganze Chor von A—Z heruntergeschrien wird! Und das heißt man in Lehrerseminarien Gesang und Gesangsschulung und Methode und Ästhetik?

Man darf wohl sagen: Am Musikunterricht in unseren heutigen Lehrerseminarien ist wohl der Unterricht im Gesang und in Gesangsmethodik das Schwächste, und es war mir in dieser Hinsicht mehr als bezeichnend, daß von diesen Seminarmusiklehrern und Unterlehrern nur ein einziger und außerdem eine Lehrerin von der Existenz der Eitzschen Tonwortmethode wußten. Und doch gehört sie nicht eigentlich mehr zu den neuesten Erscheinungen und Erfindungen, denn ihre Geburt fällt schon in den Anfang der neunziger Jahre. Um so mehr sollte man doch meinen, würden sich wenigstens vor allem jene Männer dafür interessieren, die berufen sind, auf diesem Gebiete so viele andere zu unterrichten und ihnen nach bestem Gewissen das Beste zu bieten, die also berufen sind, über alle Neuerungen zuerst sich selbst zu unterrichten, alles zu prüfen, um das Beste zu wählen und zu behalten und zu empfehlen und zu verbreiten. Ich hätte nicht gedacht, so viel Ignoranz und Gleichgültigkeit gerade bei diesen tonangebenden Männern zu finden einer epochemachenden Neuerung gegenüber, die, wie R. Heuler mit Recht schreibt, berufen ist, „auf gesangsmethodischem Gebiete eine gänzliche Neuordnung der Dinge zu bewirken; nach dem Tonwort benennt sich ein neues Unterrichtsverfahren, das an Originalität und Vollkommenheit in jeder Beziehung alles Dagewesene weit übertrifft, die Tonwortmethode." Das klingt fast wie eine marktschreierische Reklame, und doch ist es keine Übertreibung. Heuler, der seit Jahren an seiner Schulklasse und an der Zentralsingschule in Würzburg darnach unterrichtet, hat genug Erfahrung hinter sich, um das zu wissen und sagen zu können, und wer es trotzdem nicht glauben will, dem empfehle ich eine Wallfahrt

[1]) Diese falschen Betonungen erinnerten mich an den „Musíker" und das „choralíter", das man so oft hören kann.

[2]) Ich weiß nicht, meinte er das ‚sie' mit großem oder kleinem S; ich merkte allerdings nichts von Methode und die ‚Kleinen' wahrscheinlich noch weniger!

nach Würzburg und er wird gleich Heuler „aus einem ungläubigen Saulus ein überzeugter Paulus werden.[1])

Größere Anforderungen können wir an eine moderne wissenschaftlich begründete Gesangsmethode gar nicht stellen und glänzender hat sich noch gar keine bewährt, als die Tonwortmethode; das kann man dort sehen, wo nach derselben unterrichtet wird. Ich habe in Würzburg z. B. bei sechs- und siebenjährigen Kindern Resultate beobachtet, wie wir sie bei uns nach sechs- und siebenjährigem Schulbesuch oft vergeblich suchen; das sind Erfolge, das sind Tatsachen, die sich nicht einfach wegdisputieren und noch viel weniger totschweigen lassen. „Wir haben im Tonwortsystem Eitz das erste und bisher einzige Tonnamensystem, das den Eigentümlichkeiten unseres modernen Tonsystems angepaßt ist“ (Borchers) und „so stellt sich das Tonwort als die gewaltigste Neuerung auf gesangs-methodischem Gebiete seit den Tagen Guidos von Arezzo dar. Auf die Dauer kann die Gesangspädagogik diesen Markstein nicht umgehen, mögen auch Arroganz und Ignoranz noch so geschäftig am Werke sein, hier wie überall, wo es gilt, wahrhaft Großes zu verkleinern“ (Heuler). Wer das Eitzsche System verstanden hat, der sieht alle anderen Methoden mit vollem Grund als veraltet und rückständig an.

Also in die Zukunft schauen, die neue Methode ergreifen und nach ihr arbeiten, muß die Parole sein. Es ist die höchste Zeit. Von berufener Seite (die ersten deutschen Musiker und Musikgelehrten haben unterzeichnet) ist seiner Zeit ein für jedermann, namentlich für alle Interessenten höchst lesens- und beherzigenswerter, offener Brief unter dem Titel „Das Elend des deutschen Volksgesangs“ an den Deutschen Reichstag, die deutschen Landtage, an die deutschen Kultus- und Unterrichtsministerien und die kirchlichen Oberbehörden beider Konfessionen gesandt worden. Darin wird u. a. geklagt, das Gros der deutschen Volksschulgesanglehrer bediene sich in dem auf bloßer Nachahmung beruhenden Gehör- resp. Gedächtnissingen heute noch eines Unterrichtsverfahrens, das allen logischen und psychologischen Gesetzen der modernen Unterrichtskunst Hohn spreche; mit der gänzlichen Ausschaltung von Solmisationsmitteln habe man dem Gesangunterricht die formal bildende Kraft genommen. Vorbedingung zu besseren Leistungen, so heißt es, wäre vor allem eine grundstürzende Revision der gesetzlichen Bestimmungen über die Ausbildung der Seminarmusiklehrer, sowie über die Art des an Lehrerseminarien zu erteilenden Musikunterrichts; ein Seminarlehrer müßte doch in erster Linie ein ganz hervorragender Gesangsmethodiker und ein guter Stimmbildner sein. Nur so sei eine sichere Gewähr gegeben, daß der angehende Volksschullehrer die nötigen Qualitäten als Volksschulgesanglehrer mitbringt; nur so könne dem Unheil, das heute Tausende fleißiger, aber ungenügend vorgebildeter Gesanglehrer am Stimmaterial des Volkes anrichten und das nicht selten zu schweren körperlichen Schädigungen führt, wirksam begegnet werden. Leider gebe es heute noch deutsche Schullehrerseminarien, denen Volksschulgesangsmethodik ein gänzlich unbekanntes Unterrichtsfach sei, Seminarien, die jahraus, jahrein nur schulgesangmethodische Pfuscher in die Praxis schicken, die keine blasse Ahnung haben von dem, was ein angehender Gesanglehrer wissen und können müsse. Zum Schluß stellt der Brief als Forderungen einer zeitgemäßen Umgestaltung des Volksschulgesangunterrichts u. a.: Ausschluß des reinen Gedächtnissingens; Einführung eines einheitlichen, dem modernen Tonsystem angepaßten lautsprachlichen Symbols zum Zweck der Vorstellungsverknüpfung zwischen Tonzeichen und Ton; Singenlernen nach Noten (alle andern Tonzeichen sind zeitraubende Umwege) unter allen Umständen auch in der letzten Dorfschule; für das ganze Deutsche Reich, soweit dies nicht bereits der Fall ist, zwei wöchentliche Unterrichtsstunden für Gesang; täglicher Gesangunterricht von zwanzig Minuten; Einübung der Choräle in den Religionsstunden; einheitliche Reorganisation des Prüfungsverfahrens im Gesang mit gesteigerten Ansprüchen an geteilte Schulen; Ausbildung der Seminarmusiklehrer im Sologesang und in der Geschichte der Schulgesangsmethoden; bessere Ausbildung der angehenden Volks-

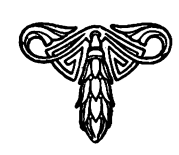
[1]) Von hier ab erörtert der Verfasser die „Grundlinien der Tonwortmethode“, die die Leser aus den S. 27 Anmerkung 1 dieses Heftes zitierten Aufsätzen bereits kennen. Die Schriftleitung

schullehrer im Lehrerseminar sowohl im Sologesang als besonders in der Schulgesangsmethodik.

Wir sehen, der Brief führt eine ernste und praktische Sprache und wir können nur wünschen, daß ihm Gehör geschenkt würde. Was der Brief unter dem „lautsprachlichen Symbol“ verstanden wissen will, sagt R. Heuler in seinem „Gesangunterricht“, wo er ähnliche Forderungen bringt, deutlicher: „eine einheitliche Unterrichtsmethode an der Hand des Tonworts“. Nur um diese Methode kann es sich natürlich handeln, und da könnten viele in ihrer Sphäre und ihrem Wirkungskreise schon jetzt beitragen, daß diese Forderung beachtet und durchgeführt würde. Die meisten Volksschullehrpläne schreiben keine bestimmte Gesangsmethode vor, sondern lassen dem Lehrer hierin im allgemeinen ganz freie Hand. Darnach stände es in der Kompetenz des einzelnen, gerade mit der Tonwortmethode auf eigene Faust einmal einen Versuch zu machen; eine diesbezügliche Anfrage um Erlaubnis beim Bezirksschulinspektor dürfte kaum einen abschlägigen Bescheid erhalten, vielleicht im Gegenteil eine Aufmunterung. Ebenso könnte ohne alles weitere die Verteilung der vorgeschriebenen Gesangunterrichtszeit auf täglich 10—20 Minuten erfolgen. Die Bezirksschulinspektoren hätten es in der Hand, einigen tüchtigen Lehrern ihres Bezirks den Unterricht nach der Tonwortmethode nicht nur zu erlauben, sondern nahezulegen oder zu befehlen, zumal wenn das Unterrichtsministerium der Neuerung nicht abgeneigt ist. Unter den übrigen Mitteln und Wegen wären zumal für die Übergangszeit noch Ferien- und sonstige Instruktionskurse für die Volksschulgesanglehrer zur Erlernung der Tonwortmethode[1]) zu empfehlen und da könnten sich die Diözesan-Cäcilienvereine recht verdienstlich machen, wenn sie sich solcher Kurse annehmen würden: das brächte der *Musica sacra,* einer gediegenen Kirchenmusik, mehr Nutzen, als die oft planlos und nutzlos verlaufenden Cäcilienvereins-Versammlungen mit den bekannten Produktionen aller möglichen Kirchenchöre mit Kompositionen, die gewöhnlich nicht für sie geschrieben und zu schwer sind. Das Übel auch hier an der Wurzel fassen: den Dirigenten das Unwürdige und Nutzlose der geistlosen Einpaukmethode darlegen und zum Bewußtsein bringen, sie zur Gründung kleiner Chorsingschulen, in denen methodisch gearbeitet würde, anleiten, sie als Lehrer zur entsprechenden notwendigen methodischen Vorarbeit in der Schule aufzumuntern, das wäre des Schweißes der Cäcilienvereine und aller Edlen wert!

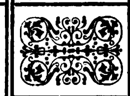
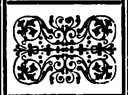
---

[1]) Zur näheren Orientierung über das System nenne ich: die bei Breitkopf und Härtel verlegten Eitzschen Schriften „Deutsche Singfibel“, „Das Tonwortsystem und sein Verhältnis zu den in der Musik bestehenden 3 Stimmungsarten“, „Die Schulgesangsmethoden der Gegenwart u. a.“; R. Heuler: der Gesangunterricht in den unteren Klassen der Volksschule, Würzburg 1908, und der Gesangunterricht an der Würzburger Zentralsingschule, in 3 Teilen, wie auch ein neues Liederbuch nach der Tonwortmethode, beide Würzburg 1909.






Besprechungen

Aus dem Verlag von **Friedrich Pustet, Regensburg:**

Weil, August, Op 3. Der katholische Organist. 1000 Orgelkompositionen in den Kirchentonarten. Ungeb. 12 ℳ, geb. 14,50 ℳ.

Pfarrer Weil ist unermüdlich im Sammeln und Bearbeiten von Orgelstücken. Seinen 1907 im gleichen Verlage erschienenen „800 Orgelkompositionen in den Dur- und Moll-Tonarten zum Gebrauche beim katholischen Gottesdienste“, die 1914 bereits in 2. Auflage erschienen, läßt er hier nicht weniger als 1000 Orgelkompositionen in den Kirchentonarten folgen. Freilich dürfen wir dabei nicht an ausgearbeitete Einzelkompositionen im gewöhnlichen Sprachgebrauche denken, es sind vielmehr kürzere oder längere Vor-, Zwischen- und Nachspiele, wie sie der kirchliche Organist, namentlich zum Choral dringend benötigt. Denn darin hat der Herausgeber unzweifelhaft Recht — auch wenn er den Beweis hiefür auf den zwei ersten Seiten seiner Vorrede aus dem Munde bedeutender Kirchenmusiker und Organisten sich erspart hätte —, „daß dem Orgelspiel in unseren Kirchen vielfach („durchgehends“ ist wohl zuviel gesagt) eine wesentliche Eigenschaft mangelt: die Kirchlichkeit, und daß diese Eigenschaft durch engen Anschluß an den gregorianischen Choral und an die polyphonen Tonwerke der alten Kirchenkomponisten gewonnen wird.“ Solche kurze und prägnante, stilistisch und künstlerisch wertvolle Sätze aus dem Stegreif zu schaffen, wird aber immer nur dem kleineren Teile unserer Organisten gelingen, und darum werden unsere Orgelspieler gut daran tun, sich an gediegene Vorlagen zu halten. Und solche bietet das vorliegende Werk in reichster Auswahl, — wenn auch selbstverständlich nicht alle auf gleicher Höhe stehen —; die Zahl 1000 prangt nicht umsonst auf dem Titelblatt.

Der Herausgeber darf für die vorliegende Sammlung das Verdienst für sich in Anspruch nehmen, in langjähriger, nimmermüder Arbeit und Schaffenskraft trotz seines hohen Alters, aus reichen und wertvollen Quellen geschöpft zu haben, wie sie unsere Bibliotheken zum Teil aus der Blütezeit des kirchlichen Orgelspiels darbieten. Es ist also hier nicht durch Abschreiben aus 12 Orgelbüchern ein 13. entstanden, sondern es finden sich ein gut Teil von Stücken, welche nur in Handschriften oder alten und seltenen Drucken noch vorhanden sind und für die Allgemeinheit hier zum erstenmal gedruckt stehen. Diesen Umstand ausdrücklich zu konstatieren, halte ich für die Beurteilung der Sammlung von großer Wichtigkeit. Eine andere Frage von nicht minderer Wichtigkeit ist allerdings die der Herübernahme, bezw. der Bearbeitung dieser Kompositionen durch den Herausgeber, bei der natürlich das subjektive Moment eine nicht geringe Rolle spielt; um sie kritisch zu werten, müßte man das Original zur Hand haben. Und so möchte ich diese Frage einstweilen bei der Besprechung ausscheiden, aber doch darauf *per transennam* hinweisen, daß ein gut Teil der Sätze, namentlich die jedenfalls stark gekürzten Viertakter, ein mehr vokales als orgelmäßiges Gepräge tragen. Im übrigen ist ja die Frage, ob z. B. Palestrina für die Orgel als solche geschrieben, bekanntlich noch sehr umstritten und seine sog. *„Ricercari sopra li toni“* gelten überhaupt nicht als echt. (Vgl. auch M. f. M. VI, 134 ff.; auch I, 189.)

Das biographische Verzeichnis weist über 100 Orgel-Komponisten, namentlich aus der Frühzeit auf, darunter Namen, die den meisten unserer Organisten so gut wie unbekannt sind, so z. B., um nur einen zu nennen, Jean Titelouze (1563—1633), den „Vater des französischen klassischen Orgelspiels“, auf dessen Bedeutung und Wirksamkeit zuerst der verstorbene Orgelmeister Ernst v. Werra in einer gehaltvollen Studie hingewiesen hat (siehe Kirchenmusikalisches Jahrbuch 23. Jahrg. 1910, S. 37 ff.). Die Daten dieser Biographien, die für den Organisten eine recht willkommene und lehrreiche Beigabe sind, bedürfen für eine Neuauflage der Nachprüfung; daß ein Herausgeber, der mit den alten Meistern *ex officio* sich beschäftigt, Palestrina z. B. noch immer 1514 geboren sein läßt, beweist, daß er die diesbezügliche Literatur nicht kennt, bezw. die kirchenmusikalischen Blätter nicht liest (vgl. *Musica Sacra* 1915, S. 83 ff.: „Palestrinas Geburtsjahr“; auch als eigene Broschüre erschienen, Regensburg, Fr. Pustet 1915).

Diese Punkte untergeordneter Natur werden der Brauchbarkeit des Werkes natürlich keinen Eintrag tun. Dasselbe stellt sich vielmehr für unsere Organisten als eine überaus reiche Fundgrube dar, aus der sie nach Auswahl schöpfen können; für jene Organisten aber, die sich mit dem Choral zu beschäftigen haben, ist es ein eminent praktisches Hilfsbuch, das ihnen jenen echten Geist vermittelt, aus dem das chorale Orgelspiel leben muß, und aus dem unsere Altmeister der Orgel geschöpft haben. Freilich wird es sich in erster Linie empfehlen, nicht bloß aus der Tonalität des einzuleitenden oder abzuschließenden Choralstückes heraus zu präludieren, sondern auch aus dem Tonmaterial, wie es z. B. Frescobaldi in seinen diesbezüglichen Orgelstücken so meisterhaft getan, aber immerhin ist hier, wie gesagt, der chorale Geist schon wertvoll, ganz abgesehen davon, daß manche Sätze auf bestimmte Choralstücke zugeschnitten sind. Daß der Pedalsatz durch den Mitarbeiter, Seminarlehrer Schmitt, fast durchwegs eine eingehende Bezeichnung erhalten hat, erhöht den Wert des Buches für den praktischen Organisten. Die Ausstattung durch den Verlag ist für die jetzigen Kriegsverhältnisse glänzend, die Spartierung — man braucht während des Stückes, soweit ich ersehen, niemals umblättern — äußerst wohltuend und praktisch, der Preis billig. An unseren Organisten liegt es nun, die ausgehobenen Schätze auszumünzen.

ngelhart, F. X., Op. 71. Deutsche Herz-Jesu-Singmesse in 8 Liedern; gedichtet von Schweste Ehrentraud Peter. Part. 1.40 ℳ, Singstimme 35 ₰, 100 Singstimmen 30 ℳ.

— Op 72. 2 Lieder zur Verehrung des hl. Antonius für 1 oder 2 Singstimmen. Part. 50 ₰, Stücl je 6 ₰; 100 Stück 5 ℳ.

Domkapellmeister Engelhart versteht es vortrefflich, für die täglichen Bedürfnisse unsere: ößeren und kleineren Kirchenchöre zu schreiben. Schürft er auch nicht tief im musikalischen Brunn ıell, so fördert er aber um so frischere und klarere Wasser zutage. Die Melodien dieser deutschen Herz su-Messe fließen in zweistimmigem Satze mit gefälliger Orgel- oder Harmoniumbegleitung leicht unc nglich dahin und bieten keine nennenswerte Schwierigkeiten; nur das letzte Herz-Jesu-Sakramentslie : vierstimmig gesetzt und erfordert außer einem schönen Vortrag eine gewisse Fertigkeit im mehrstim igen Satze, da es ohne Begleitung gedacht ist. Bei der immer mehr sich ausbreitenden Herz-Jesu erehrung und ihren zahlreichen Andachten darf das Opus auf eine weite Verbreitung und Benützung chnen, namentlich in Frauenklöstern, Knaben- und Mädcheninstituten; aber auch Volksschulen mit einem was geübten Kinderchor können die Herz-Jesu-Singmesse recht wohl zum erbauenden Vortrag in Angrif hmen. — Das gleiche Gepräge tragen die 2 Antoniuslieder für 1—2 Oberstimmen mit Orgel- und armoniumbegleitung; auch sie werden um so lieber gekauft und gesungen werden, als die kirchenmusika che Literatur nicht gerade viele solche Texte aufweist.

achs, M., Op. 25a. Vesper zum Allerhl. Altarssakrament. Choral mit Orgelbegleitung nach der Editio Vaticana und Falsibordoni für vierstimmigen gemischten Chor. Partitur 2 ℳ 60 ₰, Stimmen je 60 ₰.

Den überaus praktischen Vesperausgaben der Kirchweih-, Weihnachts-, Oster- und Pfingst- esper (cf. *Musica Sacra* 1917, S. 35) reiht nun Dachs die eben erschienene Vesper zum Allerheiligsten ltarssakramente an. Wiederum hat der Komponist in gutklingenden Falsibordoni, einer stilvollen horalbegleitung, in verbindenden Zwischenspielen, den Marianischen Antiphonen usw. den Chorregenten lückenloser Aufeinanderfolge von A—Z geboten, was sie ohne Benützung eines weiteren Buches für ren Chor gebrauchen. Auch diese Vesper kann von unseren Pfarrkirchenchören gemäß Indulgenz vom). Dez. 1884 an allen Sonn- und Festtagen statt der Tagesvesper gesungen werden. Die bereits in Druck findliche Muttergottesvesper wird die empfehlenswerte Vesper-Sammlung abschließen.

aller, M. Zur Primiz. „Gegrüßt seist du am trauten Heimatherde" für vierstimmigen Männerchor. Partitur 25 ₰.

— Zur heiligen Profess. „Du Heiland in des Himmels lichten Höhen" für drei Oberstimmen mit Orgel. Partitur 25 ₰.

Die beiden Hallerschen Lieder ohne Opuszahl stammen offenbar aus dem musikalischen Nachlaß s Meisters. Dieser Umstand mag schon erweisen, daß sie der Komponist als Gelegenheitskompositionen huf und auch einschätzte. Das „Primizlied" kann ohne die geringste Schwierigkeit von jeder Lieder- fel, die bei solchen Festen den musikalischen Teil übernimmt, nach einmaliger Probe ausgeführt werden; e Wirkung wird trotz der Einfachheit eine feierliche sein. Die gleichen Qualitäten weist das Profeßlied f. Besonders lobend müssen die beiden schönen Texte hervorgehoben werden.

ünthner, Frz. Den gefallenen Kriegern. Part. 30 ₰. 12 St. 3 ℳ.

Von dem Autor, einem ehemaligen Regensburger „Domspatzen", der als Feldgeistlicher an der ont stand, haben wir schon im letzten Jahrgang der *Musica Sacra* einige kleine Kompositionen be- rochen. Auch die vorliegende, für vierstimmig gemischten Chor, zu der der Komponist selbst den ext dichtete, schreitet nicht auf hohem Kothurn einher, sondern gibt sich schlicht und einfach, aber was s melodische und klangliche Moment anlangt, recht wirksam. Im zweiten Teil tritt ein Solo-Bariton nzu, der eindrucksvoll das „O Herr, gib ihnen die ewige Ruhe" usw. singt, während der gemischte hor den lateinischen Text bringt. Das Lied kann nach der Weisung des Komponisten gegebenenfalls auch ır von einer Stimme vorgetragen werden, in welchem Falle der vierstimmige Satz als Orgelbegleitung ent. Für Soldatenbegräbnisse, Gedenkfeiern, eine dankbare Nummer.

zerny-Höfer. Neue Schule der Geläufigkeit, Heft II: 1,50 ℳ; Heft III: 1,80 ℳ; Heft IV: 2,20 ℳ.

Czernys bekannte „Neue Schule der Geläufigkeit" in der Bearbeitung von Höfer liegt nun in er Heften vollständig vor. Wir haben in der *Musica Sacra* 1917 (S. 150) bereits bei der Besprechung des Heftes diese Neuerscheinung eingehend gewürdigt und können nur hinzufügen, daß die letzten drei Hefte e Vorzüge des I. Heftes in gleichem Maße an sich tragen. In dieser Neuausgabe besitzt nunmehr die avierspielende Welt ein Werk, das hinsichtlich der inneren und äußeren Qualitäten — wir heben ganz sonders noch den übersichtlichen und deutlichen Notensatz hervor — allen gerechten Wünschen tgegenkommt und für Unterrichtszwecke bestens empfohlen werden kann.

Aus anderen Verlagen:

andl, Jacob (Gallus), *Opus musicum* (V. Teil). Herausgegeben von E. Bezecný & J. Mantuani (Denkmäler der Tonkunst in Österreich unter Leitung von Guido Adler. 48. Bd. XXIV. Jahrg.). Wien, Artaria; Leipzig, Breitkopf & Härtel. Preis 17 ℳ.

In „*Musica Sacra*" 1917 (Seite 146) haben wir die letzten kirchenmusikalischen Bände der Öster- ichischen Denkmäler besprochen und auch auf die bisherigen vier Teile des *Opus musicum* von Jacob andl hingewiesen. Inzwischen ist nun der V. Teil dieses gewaltigen Motettenwerkes für das ganze

Kirchenjahr erschienen; er enthält 39 Motetten zu Ehren der Mutter Gottes und der Heiligen. Den Löwenanteil trägt der 8st. Doppelchor, aber auch dreichörige Motetten sind vertreten, ebenso wie (gegen den Schluß) 6st. Sätze. Erschließt der Band auch nicht gerade ein neues Bild in der musikalischen Faktur des Meisters, so gibt er doch in Einzelheiten für den Kenner recht interessante Einblicke zu Vergleichen sowohl zu des Komponisten früheren Werken als auch der seiner Zeitgenossen, namentlich Palestrinas. Was das satztechnische Moment anlangt, so wendet sich Handl, wie die Herausgeber mit Recht bemerken, hier sichtlich von dem strengen Charakter der Kirchentonarten ab und einer modernen Harmoniebildung zu, die ihm auch eine glattere Stimmenführung an die Hand gibt; nur der Querstand findet noch als charakteristisches Ausdrucksmittel häufige Verwendung. Es würde zu weit führen, wollten wir auf einzelne Nummern speziell eingehen, nur auf das eine sei noch hingewiesen: es wäre jammerschade, wenn so viel herrliches Material an altklassischer Polyphonie, wie es sich nun in den 5 Bänden des Handl'schen *Opus musicum* niedergelegt findet, in den Denkmäler-Ausgaben nur zu historischen Zwecken verschlossen bliebe und nicht für die Praxis unserer Kirchenchöre zu tönendem Leben wiedererweckt werden sollte; hier gibt es tatsächlich für die Zukunft durch Einzelnausgaben usw. einen reichen Schatz zu heben. Daß die Bearbeitung des 5. Bandes bei den Professoren Bezecný und Mantuani in den besten und bewährtesten Händen war, braucht wohl nicht eigens hervorgehoben zu werden und so darf man dem Leiter der Publikationen, Prof. Adler, der trotz der schwierigen Verhältnisse in der Kriegszeit keinen Stillstand kennt und den Denkmälern auch nach Seite der Ausstattung durch den Verlag die gleiche Sorgfalt zuwendet wie in Friedenszeiten, zum neuesten Band herzlichst beglückwünschen.

Gauss, O., Op. 14. Missa Tertia ad duas voces aequales comitante organo. Part. 2 *M*. Stimmen je 40 ₰.
Gries, V., Op. 7. Zehn Motetten für vierstimmigen gemischten Chor. Part. 2 *M* 80 ₰. St. je 40 ₰.
Schöllgen, W., Op. 17. Zwei Pange lingua für vereinigte Ober- und Unterstimmen mit Orgel und Harmonium. Partitur 80 ₰. Stimmen je 20 ₰. Düsseldorf, L. Schwann.

Gauß hat für sein Op. 14 die namentlich jetzt in der Kriegszeit erwünschte Besetzung für vereinigte Ober- und Unterstimmen gewählt, bei der sich einerseits Sopran und Alt und anderseits Tenor und Baß betätigen können. Ach sonst hat der Komponist in leichter Faktur und fließender melodischer Linie mit prägnanten Imitationen auf die Leistungsfähigkeit unserer Kriegschöre billige Rücksicht genommen, auch in der leicht spielbaren Orgelbegleitung. Vom Credo ist nur das *Et incarnatus* und das *Et vitam* komponiert; das übrige wird in praktischer Weise dem Choral zugewiesen. — Gleichen Aufbau und Gehalt zeigen die beiden empfehlenswerten *Pange lingua* von Schöllgen. Ob nicht „2" Nummern zur Publikation etwas wenig sind? — In den vorliegenden zehn Motetten von Gries erkennt man sofort den Nekes-Schüler. Sie sind als „Gesänge zum Offertorium für die höchsten Feste des Kirchenjahres" gedacht und werden für Chöre, die mit dieser Stilart vertraut und befreundet sind, eine neue, abwechslungsreiche Gabe sein. Lobend sei noch hervorgehoben, daß der Komponist die Atmungszeichen in jeder Nummer einfügte. Er sollte jedoch künftighin zwischen dem vollen Atmen und dem bloßen „suspirium" (>) unterscheiden, damit durch das „Zuviel" nicht die melodische Phrase zerrissen wird und ein Gehack entsteht (vgl. z. B. S. 3 der Partitur: *„et benedictus | fructus ventris | (!) tui"*.

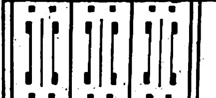
Gauss, O., Op. 7. Kriegs- und Friedensgebet. Ausgabe A für 4st. Männerchor. Ausgabe B für 4st. gem. Chor. Partitur je 60 ₰.
— — Op. 9. Heldengesang. Sechs Gedichte von M. Walter für 4st. Männerchor. Partitur 1 *M*. Mergentheim, Ohlinger.

Die sechs Stücke des „Heldengesang" betiteln sich: 1. Dem Kaiser gilt's. 2. Zeppelin. 3. Abschied. 4. Lenz. 5. Das letzte Wort. 6. Dem toten Kameraden. Während das ernste „Kriegs- und Friedensgebet" sich gut für kirchliche Zwecke eignet, sind die sechs Nummern des „Heldengesang" für weltliche Gelegenheiten bestimmt. Unseren Durchschnittsmännerchören werden sie keine Schwierigkeiten bieten; nur Nr. 2 „Zeppelin" erfordert mit seinem frischen Rhythmus und seinen malenden Baßfiguren einige Übung. Kurze und dankbare Gaben sind sie alle.

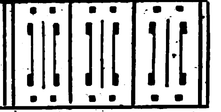
Ferner sind erschienen:

Bilek, P. Franz. Deutsches Meßlied um den Frieden. (Text von Maria Schmidtmayr, Linz.) Akad. Preßvereins-Druckerei, Linz. Preis 45 ₰.
Neuhofer, Franz, Op. 86b. Studenten-Messe. (Worte von Bermanschläger.) Druck und Verlag des kath. Preßvereins, Linz. Preis 1 *M*.
Jung, Fr. J., Op. 3. Lauretanische Litanei für vierstimmig gemischten Chor. Graz, Styria. Partitur 2 K. St. je 25 Heller.
Grau, P. Th., Op. 14. 2 Trauergesänge für vierstimmigen Männerchor. Partitur 80 ₰. 10 St. 5 *M*. Selbstverlag (St. Annakloster, München).
Werner, Fr., Op. 4. Trauergesang für vierstimmig gemischten Chor und Orgel. Partitur 1,50 *M*. St. je 30 ₰. Beuthen, Cieplik.





Kirchenmusikalische Rundschau



Pelplin (Diözese Kulm, W.-Pr.). Aufführungen des Domchors. Im letzten Vierteljahr des vorigen Jahres hatte unser Domchor Gelegenheit, größere Kompositionen zum Vortrag zu bringen. Am 31. Oktober starb nach langem Leiden der hochw. Herr Domkapitular Müller. Nach dem feierlichen choralen Totenoffizium zelebrierte der Hochwürdigste Herr Bischof Dr. Augustinus Rosentreter mit feierlicher Assistenz das *Requiem.* Der Domchor, bestehend aus 100 Knaben- und 60 Männerstimmen, trug die *Missa pro defunctis* von I. Mitterer, Op. 53, für vierstimmigen Männerchor vor. Der Unterzeichnete fügte zum *Kyrie, Sanctus* und *Benedictus* noch 3 Oberstimmen hinzu, so daß diese Teile siebenstimmig ausklangen. Das *Requiem,* an und für sich schon prächtig, war im Verein mit den 3 Oberstimmen von ganz außerordentlicher Wirkung, welche durch die herrliche Akustik unserer Kathedrale noch gehoben wurde. — Eine Woche später, am 7. November, starb der hochw. Herr Dompropst, Prälat Abdon Stengert, und wiederum mußte sich der Domchor zum Vortrag rüsten. Dieses Mal brachte er neben dem obenerwähnten *Requiem* von Mitterer, die Teile vom *Benedictus* ab aus dem fünfstimmigen *Requiem* für gemischten Chor von Jos. Renner, Op. 43. Das Werk ist zwar von sehr moderner Faktur, aber durchweg kirchlich und würdig. Allgemein war man für das Opus voll des höchsten Lobes. Das Offertorium war aus dem zweistimmigen *Requiem* von Mitterer für vereinte Ober- und Unterstimmen, eine zwar leichtere Kost, aber von schöner Textillustration, wozu die selbständige schöne Orgelbegleitung noch sehr viel beiträgt. — Mit dem 1. Adventsonntag beginnt die Kathedrale die Ewige Anbetung. Über diese gottesdienstliche Feier, die nunmehr auf ein 50jähriges Jubiläum zurückblicken kann, schrieb das „Westpreußische Volksblatt" folgendes: „Der Domchor hat es sich nicht nehmen lassen, die feierliche Schlußprozession der diesjährigen Ewigen Anbetung, die als die erste im neuen Halbjahrhundert für das kirchliche Leben unserer Diözese gewiß nicht ohne Bedeutung ist, durch die Aufführung eines neuen *Te Deum* von A. Rihowsky Op. 4 zu verherrlichen. In überaus schwungvollen Rhythmen, in edelster, musikalischer Form, bald hochaufjauchzend, bald leise flehend, ausklingend in machtvoll triumphierenden Akkorden, wird hier der ehrwürdige Text des Ambrosianischen Lobgesanges zum erhabendsten Ausdruck gebracht. Der Knaben- und Männerchor wetteiferten, unterstützt von der großen Domorgel, ihr Bestes zu geben zum Preise und Lobe des hochheiligen Sakramentes zum Abschluß dieses goldenen Jubeljahres." Zum Schluß sei noch bemerkt, daß bei dieser Gelegenheit die Orgel — das schönste und größte Werk bei uns im Osten mit 60 klingenden Stimmen, darunter 10 Hochdruckluftregister, 3 Manualen und Pedal — von Herrn Domvikar Kather in Vertretung des damals erkrankten Domorganisten Herrn Herrmancsyk sehr gewandt und edel gespielt wurde. Wenceslaus Lewandowski, Geistl. Domchordirektor

Regensburg, Bischöfl. Knabenseminar Obermünster. Der 8. Dezember ist für das hiesige Bischöfl. Knabenseminar immer ein Festtag I. classis, da an diesem Tage die unter den Zöglingen bestehende Marianische Kongregation ihr Haupt- und Titularfest feiert, das alljährlich mit einer Akademie festlich begangen wird; auch der Chor sucht dabei sein Möglichstes zu leisten. Um 7 Uhr war feierliche Generalkommunion der Kongreganisten, um 8 Uhr feierliches Hochamt vor ausgesetztem Allerheiligsten. Zur Aufführung kam: Haller: *Pange lingua* (vierstimmig), Palestrina: *Missa Papae Marcelli* (sechsstimmig), Schächtl: *Graduale „Benedicta es"* (vierstimmig), Ett: *„Laudate Dominum"* (achtstimmig, als Offertoriumeinlage), die übrigen Meßgesänge choraliter, Haller: *Tantum ergo* (siebenstimmig). Bei der um 10 Uhr stattfindenden Aufnahme der in die Kongregation Neueintretenden sangen die kleinen Sänger Hallers „O unbefleckt empfang'nes Herz" (zweistimmig) und der Männerchor ein vierstimmiges *Magnificat* von Engelhart (Falsobordone). — Nachmittags 4 Uhr versammelten sich die Zöglinge im festlich geschmückten Refektorium vor dem Bilde der *„Immaculata"* zur marianischen Festakademie, bei der nebst Deklamationen und Reden der Chor folgendes Programm abwickelte: 1. Satz der VI. Symphonie von Haydn für kleines Orchester und vierhändiges Klavier; Weihe vor dem Bilde der *Immaculata,* gedichtet von Professor Baumbauer, komponiert von Präfekt Schächtl für Soli, vierstimmig gemischten Chor und Klavier; 2. Satz der VI. Symphonie von J. Haydn; Seesturm auf dem Chiemsee, gedichtet von Hettinger, komponiert von Modlmayr für Männer- und Knabenchor (am Schlusse für sechsstimmigen gemischten Chor erweitert); „Maria, lilienreine" für Altsolo und siebenstimmigen gemischten Chor von Schächtl; letzter Satz aus der VI. Symphonie von Haydn. Abends $^1/_2$7 Uhr Kriegsandacht in der Kirche: Haller: *Pange lingua* (vierstimmig), Auer: Lauretan. Litanei (fünfstimmig), Haller: *Tantum ergo* (fünfstimmig), Engelhart: Marienlied „O du reine" (siebenstimmig). Damit hatte dieser schöne Tag, der die Freude an der *musica sacra* in den Herzen der Zöglinge wieder neu belebte und stärkte, sein Ende erreicht. Musikpräfekt Schächtl

(Die Schriftleitung gratuliert dem hochw. Herrn Dirigenten, der sich nicht nur als einen tüchtigen Komponisten, dessen Werke bereits im Regensburger Domchor aufgeführt wurden, sondern auch als einen warmen Verehrer und Förderer der altklassischen Kirchenmusik erwiesen hat — ich habe unter seiner Direktion schon wiederholt gediegene Aufführungen von Werken Palestrinas gehört —, zu den schönen Erfolgen und wünscht die reichsten und reifsten Früchte für die Zukunft.)



Passau. Der uns vorliegende Jahresbericht der „Passauer Zentralsingschule" über das 24. Schuljahr 1916/17 weist ein großes Pensum von Arbeit, aber auch von schönen Erfolgen auf und liefert den Beweis, daß das Institut in dem Kgl. Gymnasial-Musiklehrer G. Kroiß einen ebenso eifrigen wie tüchtigen Direktor besitzt. Wir lassen als Probe das Programm eines Kirchenkonzertes am 21. Juni zugunsten der Kinder-Kriegsfürsorge folgen: An den Unendlichen von Kroiß; Gott ist mein Hirt von Stadler; Gebet des Kriegers von Kagerer, gesungen von allen Klassen; Violinvorträge: *Ave Maria* von Henselt; Abendlied von Schuhmann; *O salutaris hostia, Coenantibus.* vier- bis sechsstimmige Chöre von Haller; Cellovorträge: *Andante* aus dem *A-Moll*-Konzert von Goltermann; *Religioso* von Mendelssohn; Heil den Gefallenen, dreistimmiger Oberchor von Wismeyer; Hilferuf an Maria, gemischter Chor von Griesbacher; 43. Psalm, Doppelchor von Mendelssohn. Die Kritik zählte die Aufführung zu der „bestgelungensten" aller bisherigen. Dem Zwecke konnte der ansehnliche Betrag von 510 Mark zugeführt werden.

Olten (Schweiz). Der St. Martins-Chor führte u. a. im Jahre 1917 Messen von folgenden Komponisten neu auf: Griesbacher Op. 130, 139; Mitterer Op. 18; Springer Op. 31; Witt Op. 11. Dazu Introiten, Gradualien, Offertorien, Sakraments- und Karwochengesänge, Vespern, Marien- und Herz-Jesulieder außer von den obengenannten Komponisten noch von Haller, Stehle und Br. Stein. Im ganzen wurden 122 Proben gehalten; der Chor zählte Ende Dezember 1917 52 aktive Mitglieder.

M. Gsponner, Organist und Chordirektor

Wien. Unter dem Vorsitze Sr. Eminenz des H. H. Kardinals Dr. Piffl und in Anwesenheit des k. k. Akademiedirektors Dr. von Wiener fand anfangs November 1917 im fürsterzbischöflichen Palais eine Sitzung der „Kirchenmusikalischen Kommission" statt mit einem Referate von Dr. A. Weißenbäck über „lehrplanmäßigen Choralgesang an den Priesterseminaren" als Hauptberatungsgegenstand. — Die k. k. Akademie für Musik und darstellende Kunst übersendet der Schriftleitung ihren Jahresbericht 1916/17, der in den vier Abteilungen: I. Verwaltungsbericht, II. Anstaltsleitung, III. Personalstand, IV. Schulbericht (Schülerstatistik, theoretische Vorträge, Schülerproduktionen, Prüfungsergebnisse) ein erfreuliches Bild über die Wirksamkeit der Akademie im 4. Kriegsjahre gibt; die Abteilung für Kirchenmusik besuchten 19 Schüler und Schülerinnen in drei Jahresklassen.

Köln. Der „Kölnischen Volkszeitung" vom 5. Oktober 1917 entnehmen wir — leider erst *post festum* — den Bericht über eine ebenso ehrenvolle wie herzliche Feier, welche das Kölner Konservatorium seinem Lehrer und Mitglied zuteil werden ließ. Wir schließen uns den Gratulanten zum Jubiläum nachträglich auf das innigste an und bringen dem auf allen Gebieten der Kirchenmusik reichverdienten Jubilar unsere verehrungsvollsten Glück- und Segenswünsche dar.

„Domkapitular Msgr. Karl Cohen zu Ehren veranstaltete am Mittwoch das Lehrerkollegium des Konservatoriums für Musik in Köln die Jubilarfeier seiner 25jährigen Zugehörigkeit zu dem Lehrkörper dieser Anstalt als Professor für Liturgik, d. h. für die praktische Ausbildung der Schüler zum Organisten- und Chordirigenten-Amte an katholischen Kirchen. Am 1. Oktober 1892 hatte der damalige Domvikar und Professor für Kirchengesang am Kölner Priesterseminar, auf dessen Schultern überdies in seinem Amte als Domkapellmeister und Diözesanpräses der Cäcilienvereine eine zwar sehr verdienstvolle, aber auch recht arbeitsreiche und anstrengende Tätigkeit gebürdet war, die Berufung an das Konservatorium erhalten, ununterbrochen hat er seitdem seine Lehrtätigkeit an dem Institut ausgeübt. Seine glänzenden musikalischen Fähigkeiten, in unvergeßlicher Art erprobt in den Leistungen des Domchores, bewährte Cohen in hervorragendem Maße auch auf pädagogischem Gebiete. Hier war er zugleich Lehrer und ein wahrer Erzieher. In seiner Erwiderung auf die herzlichen Begrüßungsansprachen des Konservatoriumsvorstandes Justizrat Dr. Schnitzler und des Direktors Herm. Abendroth, die bei der gestrigen Feier der Verdienste Msgr. Cohens in seiner Eigenschaft als Lehrer am Konservatorium gedachten und ihm als Ausdruck des Dankes und der Verehrung des Lehrerkollegiums an der Anstalt ein wertvolles Bild, Mozart in Wien (von Hamann), in Goldrahmen gefaßt, überreichten, gab der Jubilar Kenntnis von einem ihm eben zugegangenen Schreiben aus dem Felde, das in dem Ausdruck des Dankgefühls für die von Cohens Lehrtätigkeit ausgehende segensreiche Wirksamkeit eine Stimme für viele war. Seine unbestrittene Autorität auf kirchenmusikalischem Gebiete setzt sich hier in unverlierbare pädagogische Werte um. Auch die Kgl. Staatsregierung hat, wie bei dieser Gelegenheit erwähnt sei, diese besonders auch auf dem Gebiete der Glockenexpertise geschätzte Autorität Cohens in jüngster Zeit wieder zu nützen gewußt, indem sie ihn auf Veranlassung des Oberpräsidenten der Rheinprovinz in die mit der Frage der Glockenerhaltung betraute Kommission berief. Am 15. Mai 1913 feierte der heute im 67. Lebensjahre stehende Domkapitular Cohen sein 25jähriges Jubiläum als Diözesanpräses, dem sich nun, gleich verdienstvoll, dasjenige seiner 25jährigen Lehrtätigkeit am Konservatorium angereiht hat. Möge dem im Klerus und Laienstande gleich hochverehrten Manne die noch folgenden Jubiläen — es gibt deren noch mehrere! — in gleicher körperlicher und geistiger Rüstigkeit zu feiern vergönnt sein!"

Berlin. Der Führer der deutschen Musikwissenschaft, Kgl. Geheimer Regierungsrat Dr. Hermann Kretzschmar, o. Professor an der Universität Berlin, feierte am 19. Januar 1918 seinen 70. Geburtstag. Zur Ehrung des hervorragenden Gelehrten und Künstlers fand an diesem Tage in der Kgl. Akademischen Hochschule für Musik eine kurze Feier statt unter Ansprache Sr. Exzellenz des Kultusministers Dr. Fr. Schmidt, der Beglückwünschung des Jubilars durch die Vertreter der Hochschulen, Korpo-

rationen usw., sodann ein musikalischer Festabend, im Spiegelsaal des Restaurants „Alt-Bayern“. Die musik-wissenschaftliche Welt hat es sich nicht nehmen lassen ihrem verehrten Nestor — außer der „Hermann-Kretzschmar-Stiftung“ — eine literarische Gabe zu überreichen, die unter der Redaktion seiner Berliner Amtskollegen, der Universitäts-Professoren Friedländer, Seiffert und Wolf, soeben bei Peters in Leipzig erschienen ist. Sie trägt den Titel: „Festschrift. Hermann Kretzschmar zum 70. Geburtstag überreicht von Kollegen, Schülern und Freunden“ und enthält aus der Feder deutscher Musikgelehrten 47 Aufsätze; 18 Beiträge wurden handschriftlich überreicht. Von Kirchenmusikern sind mit Aufsätzen vertreten: H. Müller-Paderborn: „Zur Musikauffassung des Mittelalters“, und Karl Weinmann-Regensburg: „Parmensische Musiker aus der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts“.

Es würde zu weit führen, an diesem Orte die Verdienste Kretzschmars auf dem Gesamtgebiet der musikalischen Theorie und Praxis zu schildern — der Schreiber dieser Zeilen hatte zu der Zeit, als er an der Berliner Universität als Schüler zu seinen Füßen saß, in privatem Verkehr häufig Gelegenheit, die Anschauungen des so tiefgründigen und doch so praktisch denkenden Gelehrten kennen zu lernen — und so müssen wir uns denn bescheiden, wenigstens die einleitende Widmung aus der „Festschrift“ abzudrucken, die die Bedeutung Kretzschmars in kurzen und warmen Worten zusammenfaßt. Den Schlußworten und -wünschen aber schließen wir uns aus ganzem Herzen an, und zwar um so mehr, als der Jubilar auch das Gebiet der Kirchenmusik mit wertvollen Arbeiten bereichert hat (vgl. seinen „Führer“, 2. Abteilung, I. Band, „Kirchliche Werke“, 3. Auflage, 1905) und seiner Zeit, als er die Direktion des Kgl. Akademischen Instituts für Kirchenmusik übernahm, sich in persönlichem Besuch in Regensburg eingehende Orientierung bei dem † Direktor der Kirchenmusikschule, Prälaten Dr. Haberl, erholte.

Hochverehrter Meister!

Es ist uns allen ein Herzensbedürfnis, Ihnen an Ihrem siebzigsten Geburtstage unsern warm empfundenen Dank zum Ausdruck zu bringen. Unter Ihrer sicheren Führung hat unser Fach durch gesunde Verschmelzung von Wissenschaft und Praxis an innerer Kraft gewonnen und nicht zum geringsten Teile durch Ihr eigenes Schaffen, durch die Erfolge Ihres gesamten Wirkens seine selbständige Bedeutung dargetan. Weit über unseres Vaterlandes Grenzen bekannt sind Ihre Verdienste um die Kunst Bachs und Händels, um die Geschichte der Oper, der Sinfonie und Suite, der Kirchenmusik, des deutschen Liedes und um die Ästhetik, tiefgreifend Ihre Bemühungen um die musikalische Erziehung in Schule und Haus, wie um die Hebung des musikalischen Geschmacks und der musikalischen Bildung überhaupt. Ihr „Führer durch den Konzertsaal“ hat auf die ganze Musikwelt befruchtend gewirkt; durch Ihre „Musikalischen Zeitfragen“ sind neue Ausblicke eröffnet, die Gemüter aufgerüttelt und die Kräfte angespornt worden. Ihr Wirken an der Universität, der Königlichen Akademischen Hochschule für Musik und am Institut für Kirchenmusik lenkte den musikalischen Unterricht in neue zukunftsreiche Bahnen. Stete Teilnahme brachten Sie auch der wichtigen Aufgabe entgegen, für Ihre Schüler Lebensmöglichkeiten zu schaffen.

Nehmen Sie als sichtbares Zeichen unserer Verehrung diese Festschrift entgegen. Sie ist ein Kriegskind. Wohl jeder Fachgenosse, vom ältesten Meister bis zum jüngsten Schüler, hätte Ihnen gern durch eine literarische Gabe besondere Freude bereitet. Aber die Forderungen des Krieges legten so manchen frei spielenden Kräften Fesseln an, und namentlich die jungen Hände sind zumeist vom Vaterlande in Anspruch genommen. Überdies gestattete der notwendig beschränkte Umfang nicht, alle Verfasser in der gedruckten Festgabe unterzubringen, so daß wir einen Teil der Arbeiten leider nur handschriftlich überreichen können.

Bismarck hat einmal gesagt, es sei ein Vorteil des Alters, daß man gegen Haß gleichgültig werde, während die Empfänglichkeit für Liebe und Wohlwollen an Kraft gewinne. Möge Ihnen jeder Beitrag, gedruckt oder ungedruckt, von der Liebe erzählen, die die Schreiber für Sie und Ihr Fach hegen, und möge Ihnen aus allen der Wunsch entgegenklingen, daß unserer Wissenschaft ihr Führer in voller körperlicher und geistiger Frische noch recht lange erhalten bleibe, Ihnen und den Ihrigen zur Freude, der Mit- und Nachwelt zum Nutzen!

Leipzig. Im Alter von fast 70 Jahren starb hier der bekannte Komponist und langjährige Thomaskantor Prof. Dr. Gustav Schreck; als sein Nachfolger gilt der berühmte Organist an der Thomaskirche, Prof. Straube.

München. Aus München erhalten wir die Nachricht, daß der Komponist Max Pracher, Chordirektor an der Kgl. Herzogspital-Hofkirche, wo er seit 17 Jahren mit Eifer und Erfolg wirkte, unter Allerhöchster Anerkennung seiner Dienstleistungen auf Ansuchen seiner Stelle enthoben wurde; sein nunmehriger Wohnsitz ist Garmisch, wo er Klavier-, Harmonium- und Theorie-Unterricht erteilt.

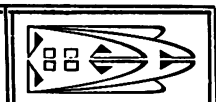
Universitäts-Dozent Dr. O. Drinkwelder in **Salzburg** wurde zur Leitung der österreichisch-ungarischen Militärseelsorge nach Sofia, Pius Goller (ein Bruder Professor Gollers) zum Domchordirektor in **Brixen** (als Nachfolger von Domkapitular Mons. Mitterer) berufen und Domkapellmeister Dr. W. Widmann in **Eichstätt** zum Kgl. Geistlichen Rat ernannt. (Die Schriftleitung entbietet zur ehrenvollen Berufung und Auszeichnung ihre herzlichsten Glückwünsche.)

Gründung einer Deutschen Musikgesellschaft. Am 21. Dezember 1917 wurde in Berlin von Vertretern und Freunden der Musikwissenschaft eine „Deutsche Musikgesellschaft" ins Leben gerufen, die der musikwissenschaftlichen Forschung und Lehre und damit der Vertiefung des musikalischen Lebens dienen soll. Sie will im deutschen Sprachbereich nach Art der ehemaligen „Internationalen Musikgesellschaft" einen Mittelpunkt für Musikwissenschaft und höhere musikalische Bestrebungen bieten und ihren Mitgliedern einen sicheren Überblick über Ziele und Leistungen ermöglichen. Geplant ist die regelmäßige Abhaltung von Versammlungen, sowie die monatliche Herausgabe einer Zeitschrift, die selbständige Aufsätze bringen und über alle wichtigen Veröffentlichungen, Aufführungen usw. berichten soll. Der Jahresbeitrag beträgt 20 Mark. Anmeldungen zur Mitgliedschaft nimmt die Firma Breitkopf & Härtel, Leipzig, Nürnbergerstr. 36 entgegen.

K. Staatsministerium des Innern für Kirchen- und Schulangelegenheiten. Nr. 1348. An die Distriktsverwaltungsbehörden. Betreff: Erhebungen zur Frage der Trennung des weltlichen Kirchendienstes vom Schuldienste. Im Hinblick auf die Neuordnung der Dienst- und Gehaltsverhältnisse des Volksschullehrpersonals sind Erhebungen notwendig über die rechtlichen und tatsächlichen Verhältnisse der Schulstellen, mit denen der weltliche Kirchendienst (Chor- oder Mesnerdienst) organisch verbunden ist. — Die Durchführung der Erhebungen obliegt den Lokalschulinspektoren, denen dieser Tage die Formblätter durch die K. Regierungen, Kammer der Innern, unmittelbar zugehen. Für jede Schulstelle mit organisch verbundenem Kirchendienst ist ein besonderes Formblatt auszufüllen. — Die Lokalschulinspektoren sind beauftragt, die Formblätter nach vollständigem Abschlusse bis spätestens 5. Februar 1918 der vorgesetzten Distriktsverwaltungsbehörde vorzulegen. Die Distriktsverwaltungsbehörde legt sie bis spätestens 12. Februar 1918 der K. Regierung, Kammer des Innern, vor. Terminsverlängerungen sind ausgeschlossen. — Irgend eine Verarbeitung des Erhebungsstoffes obliegt den Distriktsverwaltungsbehörden nicht. Im übrigen wird auf die dem Formblatte vorgedruckte Anweisung Bezug genommen. — Die Distriktsverwaltungsbehörden werden für pünktliche Einhaltung der Vorlagefristen zuverlässig Sorge tragen. Welche Schulstellen in Betracht kommen, ist den Distriktsverwaltungsbehörden aus den ihnen vorliegenden Schulfassionen bekannt. Sollte die Bearbeitung des Formblatts in einzelnen Fällen aus besonderen Gründen, zum Beispiel wegen Erkrankung des Lokalschulinspektors, nicht rechtzeitig erfolgen können, so darf dadurch die Vorlage der übrigen Formblätter an die K. Regierung nicht verzögert werden.

München, den 17. Januar 1918 Dr. von Knilling

Aus der Redaktionsstube



Brüssel. H. P. Al. Lr. Für die „Erinnerungen an Belgiens größten Orgelkünstler" steht Ihnen die *Musica Sacra* gewiß gerne zur Verfügung. — **Paderborn.** H. H. Joh. Hfd. Das Werk ist eingetroffen, Besprechung folgt in einem der nächsten Hefte; wegen ‚A. P.' wenden sich E. H. am besten an H. Alb. Geiger, Religionslehrer an der Realschule in Weilheim (Ob.-Bayern). — **München.** Frl. Dr. B. A. Wr. Die Aufsätze dankend erhalten. Die interessanten und für die musikhistorische Forschung wertvollen Arbeiten hätten im K. J. ihren richtigen Platz, in der auf die kirchenmusikalische Praxis gerichteten *Musica Sacra* jedoch kann ich dieselben wegen der lokalen Begrenzung leider nicht verwerten; die „Aiblinger-Studie" hoffe ich in einem der nächsten Hefte als Ergänzung zu Ihrer früheren Arbeit bringen zu können. — **Trier.** H. G. En. Den freundlich übersandten Essay konnte ich wegen Platzmangels zu meinem Leidwesen nicht zum Abdruck bringen, da das Febr./März-Heft schon zusammengestellt war. — **Bad Homburg v. d. H.** H. W. Hn. Die Beantwortung Ihres werten Briefes erfolgt nach Rücksprache mit H. K. P. in nächster Zeit. — **Brixen.** H. H. Joh. Gr. Eben als ich die Türe der „Redaktionsstube" zumachen will, erhalte ich noch Ihre lieben Zeilen. Meinen herzlichen Dank für die überaus wohlwollenden Worte der Anerkennung, die Ew. H. der „*Musica Sacra*" spenden; sie sollen eine neue Aufmunterung für die Zukunft sein. Zur neuen Berufstätigkeit Gottes reichsten Segen! Hoffentlich ist sie nur vorübergehend während der Kriegszeit, denn ein so unermüdlich und begeistert wirkender Mann gehört der Kirchenmusik. Ihre frdl. Grüße werden besorgt und bestens erwidert. — **Freising.** H. H. E. Schd. Korrekturen dankend erhalten, weitere werden folgen. Auf die einzelnen Punkte Ihres ausführlichen Briefes werde ich s. Z. zurückkommen, einstweilen freundliche Grüße! — **Recklinghausen** (Westf.). H. H. Bn. Wegen der Orgelangelegenheit wird Ihnen die Orgelbauanstalt in den nächsten Tagen Näheres mitteilen. — **Jägerndorf** (Österr. Schl.). H. P. A. Ws. „Zu spät! Du rettest den Freund nicht mehr." Besten Gruß und Dank!

Für die gütigen Glückwünsche, die mir anläßlich der Ernennung zum Königlichen Professor und der Promotion zum Dr. der Theologie aus dem Leserkreis der Musica Sacra übersandt wurden, sage ich auf diesem Wege meinen ergebensten Dank.

Karl Weinmann

Druck und Verlag von Friedrich Pustet in Regensburg

MUSICA SACRA

Monatschrift zur Förderung der katholischen Kirchenmusik

51. Jahrg. ∴ 1918 ∴

Begründet von Dr. F. X. Witt, herausgegeben von
Prof. Dr. phil. & theol. Karl Weinmann
Direktor der Kirchenmusikschule Regensburg

4. Heft April

Die Messen an den Sonntagen „Misericordia" und „Jubilate" nach Ostern

Von P. A. Weiß, S. D. S., Jägerndorf (Schlesien)

I.

Die ganze Nachfeier des Osterfestes ist eine freudig bewegte Zeit. Sie soll in den Gläubigen das durch ihre geistige Auferstehung neu gewonnene Leben kräftigen durch vertrauten Umgang mit ihrem Meister. Sie sollen aber auch des Herrn liebtönende Worte in ihr Inneres hineinklingen und Widerhall finden lassen, damit sie seines Reiches Größe und Zweck klar erkennen und in himmlischer Gesinnung es in Geist und Herz befestigen.

Introitus. „*Misericordia Domini plena est terra:* Der Huld des Herrn ist voll die Erde — sie darf sich sonnen im Glanze des glorreich Erstandenen und seinem milden Hirtenworte lauschen — *alleluja; verbo Dei coeli firmati sunt:* gefestigt sind durch Gottes Wort die Himmel — das Reich Gottes auf Erden — durch die Sünde erschüttert und verderbt — dem Fluche verfallen — ist es durch das Wort des Vaters — Gottes eingeborenen Sohn — wieder gefestigt und geheiligt – *alleluja, alleluja.* — *Exultate justi in Domino:* Frohlockt, Gerechte, im Herrn — ob der neu geschaffenen Erde — ihr entsprießen nun wieder wahrhaft Gerechte — unter des guten Hirten Gnadenwort — dem neuen Fiat der Erlösung — ist sie fruchtbar geworden an Ewigkeitsfrüchten, *rectos decet collaudatio:* Den Rechtlichen — ihre Richtschnur ist einzig das Gesetz — den Getreuen — ziemt Lobgesang — sie allein preisen würdig den Herrn."

Alleluja, alleluja. „*Cognoverunt discipuli Dominum Jesum in fractione panis:* Es erkannten die Jünger den Herrn Jesus am Brotbrechen." Hier leuchtet uns nochmals die freudige Überraschung der beiden Emmausjünger entgegen — der gute Hirt selbst hat sie wieder auf den rechten Weg geführt durch Lösung ihrer Zweifel. Auch uns führt er den rechten Weg, — auf die unser Seelenleben allein nährende Weide seiner Lehre im Evangelium, dessen Lesung und Auslegung wir fleißig und willigen Herzens hören sollen. Zum folgenden Evangelium leitet über der Vers: „*Ego sum pastor bonus:* Ich bin der gute Hirt, *et cogno co oves meas:* und ich kenne meine Schafe, *et cognoscunt me meae:* und die Meinen kennen mich. *Alleluja.*"

Offertorium. Die treuen Schäflein eines so guten Hirten — eines so erbarmungsreichen Gottes — lenken Tag und Nacht ihre Gedanken auf seinen treuen Dienst, jeden Augenblick weihen sie ihm; mit Tagesanbruch bringen sie ihm das Morgenopfer ihres Gebetes und empfehlen sich bittend in seine schützende Führung: *Deus, Deus meus, ad te de luce vigilo:* Gott, mein Gott, zu dir erwache ich mit dem Morgenlichte — meine Sehnsucht — mein Innerstes — geht von früh bis spät nach dir, *et in nomine tuo levabo manus meas:* und in deinem Namen — auf dein Geheiß — will ich erheben — im Dankes- und Bittgebet — meine Hände — dir zum vollkommenen Opfer mich erbietend, gestärkt durch deine mir innewohnende Gotteskraft, *alleluja.*"

Communio. Die Messe klingt aus in einem Hinweis auf Jesus als den guten Hirten: „*Ego sum pastor bonus*“ (siehe oben). Er führt seine Schäflein auf himmlische Weide, wo sie sein eigen Fleisch und Blut als Nahrung genießen. Wer sich von ihm willig führen läßt, wird nie Hunger leiden, nie verschmachten in diesem unwirtlichen Jammertal, im weg- und wasserlosen Lande der Fremde. Laß auch dich, eucharistischer Sänger, vom guten Hirten stets freudig führen und nähre dich oft auf seiner von süßer Seelenlabe duftenden Weide mit jenem Brote, dem du so oft deine Lieder weihest.

II.

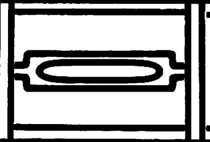
Introitus. „*Jubilate Deo omnis terra:* Jubelt Gott zu, alle Lande, *alleluja, psalmum dicite nomini ejus:* lobsinget seinem Namen, *alleluja, date gloriam laudi ejus:* lasset sein Lob herrlich erschallen, *alleluja, alleluja.*“ Eine ganz ausnehmend festliche Freude durchweht die heutige Liturgie, sei es die Freude der Kirche über den Sieg des Gottessohnes in seiner Auferstehung, sei es unsere Freude über die uns durch dessen Sieg errungene Befreiung und die uns erwirkte zukünftige Herrlichkeit. Wir jauchzen dem Sieger zu und laden das Weltall zum Mitjubeln ein; denn geendigt ist alle Bedrängnis und gebrochen der Hölle Macht. Wir jubeln dem Sieger in heißem Danke zu, da seine Gnadenherrlichkeit uns wieder umstrahlt, die uns des ewigen Lohnes Herrlichkeit verbürgt: „*Dicite Deo, quam terribilia sunt opera tua Domine:* Sprechet zu Gott: wie furchtbar — hehr und majestätisch — sind deine Werke, o Herr — allgewaltig deiner Taten Macht, *in multitudine virtutis tuae mentientur tibi inimici tui:* ob der Fülle deiner Macht heucheln — in ihrer Ohnmacht — in namenloser Furcht — dir deine Feinde; sie müssen dir — wenn auch voll Haß und Grimm unterwürfig heuchelnd — huldigen und sich beugen.“

Alleluja, alleluja. Redemptionem misit Dominus in populo suo: Er hat seinem Volke Erlösung gesandt — das große, auserlesene Gotteswerk ist vollbracht und besiegelt, gekrönt in der Auferstehung — die Feinde des Todbesiegers wollten sein Andenken ausrotten — doch er zieht durch die Welt mit dem seiner Taten Kraft verkündenden Siegesbanner — in allwaltender Herrschaft — Leid verwandelte sich in Freud — Tod in Leben — in glorreiches, endloses Leben beim Vater im Himmel, zu dem er auch uns heimholen wird, wenn wir seinen Fußstapfen folgen: *Alleluja. Oportebat pati Christum, et resurgere a mortuis:* Christus mußte leiden und von den Toten auferstehen, *et ita intrare in gloriam suam:* und so eingehen in seine Herrlichkeit.

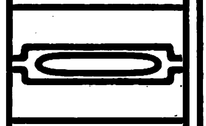
Offertorium. „*Lauda anima mea Dominum:* Lobe, meine Seele, den Herrn — den sieghaften König — den König der Ehren, der dir Anteil gibt an seinem Königtume, *laudabo Dominum in vita mea:* ich will loben — eifert sich selbst die Seele an — den Herrn mein Leben lang — jeder Augenblick — jeder Pulsschlag — jeder Atemzug gehöre ihm zu seinem Preise — es sei mein Leben fortan nur ein Loben meines Gottes, *psallam Deo meo, quamdiu ero:* ich will lobsingen meinem Gotte, so lange ich Dasein habe — hier im sterblichen Sein — dort im unsterblichen Sein, wo Freude und Jubel mir nicht entflieht und mein Geist sich ewig in Gottes Wunderherrlichkeit versenkt.

Communio. „*Modicum et non videbitis me:* Eine kleine Weile Erdenzeit — und ihr werdet mich nicht mehr sehen; doch seid nicht traurig und verzagt nicht, denn: *iterum modicum, et videbitis me, quia vado ad Patrem:* wieder eine kleine Weile, und ihr werdet mich sehen; denn ich gehe zum Vater — um dort für euch zu bitten und euch bei ihm eine Wohnung zu bereiten. *Alleluja, alleluja.*“ Solange wir im Fleische wandeln, schauen wir Christus voll lebendigen Glaubens im Sakramente seiner Liebe, das er uns zurückgelassen hat als Band zwischen Erde und Himmel und als Unterpfand unserer künftigen Herrlichkeit bei ihm.
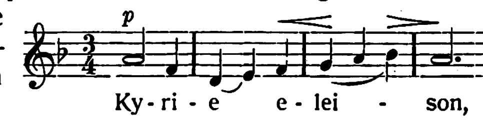




Joseph Rheinbergers Messen[1]



Von Professor Jos. Renner, Regensburg

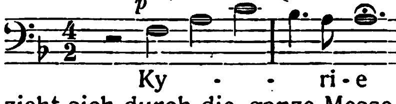
I. Messen für gemischten Chor ohne Orgel *(Acappella)*

Als erste und zugleich leichteste der *Acappella*-Messen Rheinbergers tritt uns lie „*Missa brevis*" op. 83[2] entgegen, ein, wie chon der Titel sagt, in knappen Formen gehalenes Werk. Tiefernst tönt der Ruf um Erbarmen n unser Ohr:



iber auch Klänge freudigen Dankes und festlicher Stimmung fehlen im weiteren Verlauf ler Messe nicht, und wie dem innig frommen *Benedictus* ein kräftiges *Osanna,* so folgt lem rührend schlichten *Agnus Dei* ein zuversichtliches *dona nobis pacem,* in dem die Hoffnung auf endlichen Frieden tröstend und beruhigend ausklingt.

Ein Werk von frisch quellender Erfindung und reicher Polyphonie, wenn auch twas schwieriger als das vorhergehende, haben wir in der zweiten *Acappella*-Messe Rheinbergers vor uns, in der als op. 117 erschienenen „*Missa sanctissimae Trinitatis*".[3] Gleich dem zweiten *Kyrie* der Choralnesse in *Dominicis Adventus* ist auch das *Kyrie* lieser Messe auf dem *F-Dur*-Dreiklange aufgebaut:



ınd dieses dem Choral entstammende Dreiklangs-Motiv zieht sich durch die ganze Messe. Jeder Teil beginnt auf andere Art mit diesem harmonischen Ur-Motiv, das im *Credo* in *Moll,* im *Benedictus* in der Umkehrung auftritt, so daß auf diese Weise das Ganze durch ein kurzes Motiv wie durch ein gemeinschaftliches Band einheitlich zusammengefaßt wird.

Das Werk ist reich an Schönheiten, jede Stimme gesangvoll geführt, die Chromatik larin sehr mäßig angewendet, und wenn sie erscheint, nie aufdringlich und unmotiviert. Ganze große Teile, wie z. B. das *Sanctus* und viele Stellen im *Agnus Dei* verzichten überhaupt auf Chromatik ganz, ohne deshalb in ihrer Diatonie unselbständig zu werden ınd das moderne Empfinden vermissen zu lassen. Wo aber dann Rheinberger, instinktiv ler durch ausschließliche Diatonie nicht zu vermeidenden Gefahr der Monotonie ausweichend, zum Chroma greift, wie in der prächtigen Steigerung des *Benedictus* von Takt 22 bis 27, geschieht dies in so folgerichtiger, dabei die Bedingungen einer sangbaren Stimmenführung nie außer Auge lassenden Weise, daß diese Chromatik weniger Schwierigkeiten bei der Ausführung macht, als oft unvermittelte querständige diatonische Harmoniefolgen, wie wir sie so häufig in den Werken der Komponisten des 16. Jahrhunderts und deren Nachahmer antreffen.

Während Rheinberger die genannten zwei Messen noch in den alten Schlüsseln herausgegeben hatte — was bei der heutigen Scheu vor diesen Schlüsseln der Verbreitung

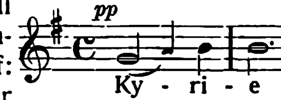
---

[1] Durch die erste und vortreffliche Rheinberger-Biographie von Univ.-Prof. Dr. Th. Kroyer-München (Sammlung Kirchenmusik, XIV./XV. Bdch.) ist der Name Rheinberger und mit ihm seine Werke unseren Kirchenmusikern wieder mehr befreundet geworden. Darum entspricht die Schriftleitung gerne dem wiederholten Ersuchen aus dem Leserkreis, als Seitenstück zu den interessanten „Haller-Studien" W. Hohns (1918, S. 17 und 46 ff.) die ausgezeichnete Studie über „Rheinbergers Messen" (K. J. 22. Jahrg. S. 17 ff.) aus der Feder seines Schülers Jos. Renner, die namentlich auch die notwendigen Text-Korrekturen für die kirchenmusikalische Praxis darbietet, für Studium und Aufführung mitzuteilen, zumal dieselbe s. Z. im K. J. der Praxis fast unbekannt geblieben ist. Der H. Verf. hatte die Güte dieselbe zu revidieren und mit neuen Zusätzen zu versehen. Für das Biographische usw. verweisen wir auf Professor Kroyers obengenannte Biographie, die wir kirchlichen und weltlichen Musikern auf das wärmste empfehlen. Die Schriftleitung

[2] Leipzig, Rob. Forberg.

[3] Leipzig, Rob. Forberg. Diese, wie die Messe op. 83 erscheinen demnächst in liturgisch-korrekter Ausgabe; zugleich werden die alten Schlüssel durch die modernen ersetzt.
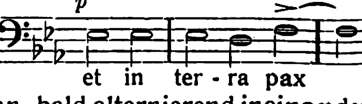
zum mindesten nicht förderlich war —, notierte der Meister die letzte seiner 3 vierstimmigen *Acappella*-Messen, die „Messe für gemischten Chor (leicht ausführbar) op. 151"[1] nur mehr im Violin- und Baßschlüssel; die vier Systeme hingegen wurden beibehalten, unstreitig das übersichtlichste Verfahren. Diese Messe, in der hellen, freundlichen Tonart *G-Dur* stehend, hat schon viele Aufführungen erlebt und ist dadurch bekannter geworden, als die ihr ebenbürtigen Messen op. 83 und 117; vielleicht hat sie diesen glücklichen Umstand den modernen Schlüsseln und besonders dem verlockenden Zusatz auf dem Titel „leicht ausführbar" zu verdanken. Aber auch ihr innerer Wert ist bedeutend genug, um ihre Verbreitung zu rechtfertigen. Geheimnisvoll und zart baut sich auf dem in den drei Unterstimmen sukzessive eintretenden *G-Dur*-Akkord das gregorianische Hauptmotiv des *Kyrie* auf:
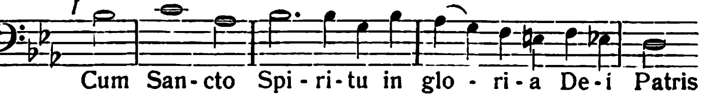


das wir schon aus mehreren *Kyrie*-Melodien der *Medicæa* und der *Vaticana* kennen und das in der Umkehrung zugleich im *Christe* erscheint, so in denkbar einheitlichster Weise das Ganze verbindend und zum Schlusse nochmals im Tenor die Führung übernehmend. Der frische, festliche Schluß des *Gloria*, der ernste, gemessen dahinschreitende Anfang des *Credo* und das ungemein zart beginnende *Sanctus* mit seinem lebhaft bewegten *Osanna* sind Stellen speziell Rheinbergerschen Gepräges. Auch das fließend und kräftig imitierende *Osanna* des *Benedictus*, wie das bei unserm Meister immer mit besonderer Liebe ausgeführte *dona nobis* dürften bei feinem Vortrage von bester Wirkung sein. Auch in dieser Messe werden die im *Gloria* und *Credo* liturgisch zu beanstandenden Stellen in der nächsten, schon vorbereiteten Auflage der Partitur und der Stimmen den kirchlichen Vorschriften entsprechend verbessert sein.

Außer den soeben besprochenen Messen ohne Begleitung schrieb unser Meister nur noch eine, aber zugleich das bedeutendste Werk dieser Gattung, nämlich die großartig angelegte zweichörige Messe op. 109,[2] welche den Titel trägt: *„Cantus Missae ex octo modulatione vocum concinnatus a Josepho Rheinberger"*, und welche der Komponist dem Papste Leo XIII. widmete. Er wurde dafür durch ein päpstliches Breve ausgezeichnet, welches ihn zum Ritter des Ordens vom heiligen Gregor ernannte, eine überaus ehrenvolle und wohlverdiente Anerkennung von seiten der höchsten kirchlichen Autorität. Das Werk, wohl die bedeutendste achtstimmige Messe der neueren Zeit, ist von wahrhaft religiöser Stimmung durchweht, von einer blühenden Polyphonie, mit ersichtlicher Liebe und Sorgfalt gearbeitet und bildet den Höhepunkt unter den *Acappella* geschriebenen Werken Rheinbergers.

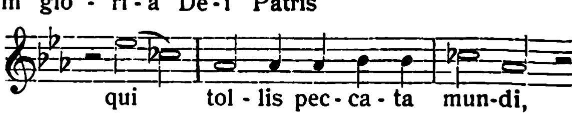
Kindlich fromm rufen sich die Chöre einander das erste Motiv des *Kyrie* zu:



das, in prächtigen Engführungen zu machtvoller Schlußsteigerung gelangt, dadurch den ganzen Satz in kunstvollster Weise umrahmt. Daß die Intonation des *Gloria* komponiert ist, kann für außerliturgische Aufführungen des Werkes nur erwünscht sein. Im übrigen ist dieselbe in Rücksicht auf kirchliche Zwecke durch Generalpausen von den nachfolgenden Textworten scharf getrennt. Diese werden durch das einfache Motiv:



in schönen Imitationen durch beide Chöre getragen, die dann, bald alternierend ineinandergreifend, bald zu überwältigendem Vollklange zusammentretend, mit einem kräftigen, fugierten:



das Gloria festlich abschliessen.
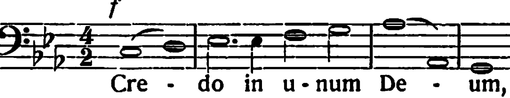
Um das fehlende *„mundi"* zu ergänzen, singe der zweite Chor Seite 13 der Partitur:

[1] Leipzig, F. E. C. Leuckart.

[2] Die vornehm ausgestattete Partitur, in den alten Schlüsseln gedruckt, erschien bei Jos. Aibl in München.
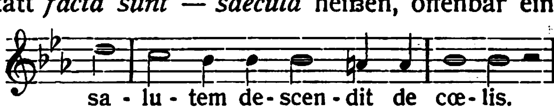
wiederhole dies nach dem *miserere nobis* des ersten Chores, worauf dieser das erste *suscipe* und der zweite Chor das zweite usw. bringt.

Ein felsenfestes Glaubensbekenntnis klingt aus dem wie in Granit gemeißelten Hauptmotiv des *Credo* dem Zuhörer entgegen:
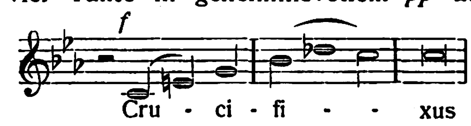


Es empfiehlt sich hier, bei liturgischen Aufführungen nicht erst mit dem durch eine Generalpause von der Intonation getrennten *Patrem omnipotentem* zu beginnen, sondern schon dem Hauptmotiv das metrisch ganz gleiche *Patrem* unterzulegen, um dieses charakteristische, das ganze *Credo* als ein bedeutsames Leitmotiv durchziehende Thema nicht opfern zu müssen.

Seite 19 muß es selbstverständlich statt *facta sunt* — *saecula* heißen, offenbar ein Versehen des Kopisten, und Seite 20 deklamieren die oberen drei Stimmen des zweiten Chores besser:
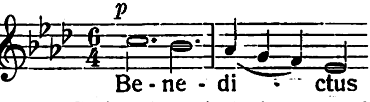


Ganz wundervoll wirkt auch das durch vier Takte in geheimnisvollem *pp* auf dem achtstimmigen *G-Dur*-Akkorde schwebende *Et incarnatus est,* wie später das schmerzdurchzitterte *Crucifixus* des zweiten Chores:

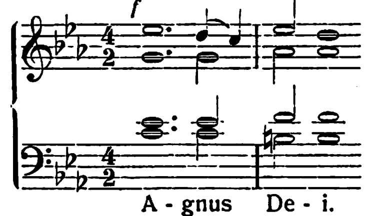


das *unisono* und in nochmaliger Steigerung dem *pp* des ersten Chores entgegenklagt, um dann selbst im leise hingehauchten *passus et sepultus est* wehmütig zu verklingen. Nachdem das Hauptmotiv wiederholt in charakteristischer Weise verwertet worden, tritt es nochmals im *et exspecto* des ersten Chores in überwältigender Macht auf, um dann bei *et vitam* in ein grandioses, strahlendes *C-Dur* überzugehen, das nun das Ganze mit einem jubelnden *Amen* und mit aller Pracht des achtstimmigen Satzes glanzvoll beendet. Wie schon im *Credo*, so erzielt Rheinberger auch im *Osanna* des *Sanctus* dadurch, daß er einem *Unisono*-Chore einen vierstimmigen gegenüberstellt, eindringlichste Wirkungen.
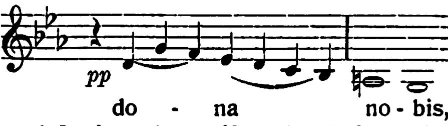
Das einfache Motiv des *Benedictus*:



erfährt im weiteren Verlauf gediegenste polyphone Verarbeitung, und das ganze *Agnus Dei* entwächst dem ausdrucksvollen, markanten:

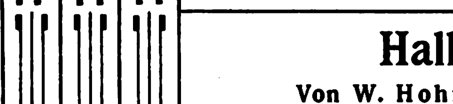


Es tritt noch einmal rezitativartig im Baß des 1. Chores auf und mündet dann aus in ein herrliches *dona nobis pacem,* das mit seiner wundervollen achtstimmigen Durchführung des Motives:



der wir in der gesamten Literatur wenig Gleichwertiges an die Seite stellen können, eine würdige Krönung des imposanten Baues bildet. In bezug auf die äußere Anlage des Werkes, das Alternieren und Ineinandergreifen der beiden Chöre, sowie die abwechslungsreiche Gruppierung der Stimmen ist nicht zu verkennen, daß für Rheinberger die formelle Gestaltung der doppelchörigen Werke der Meister des 16. Jahrhunderts vorbildlich war. Aber er hat die alte, noch immer brauchbare Form mit neuem Inhalt erfüllt, entsprechend der Selbständigkeit seiner musikalischen Natur.



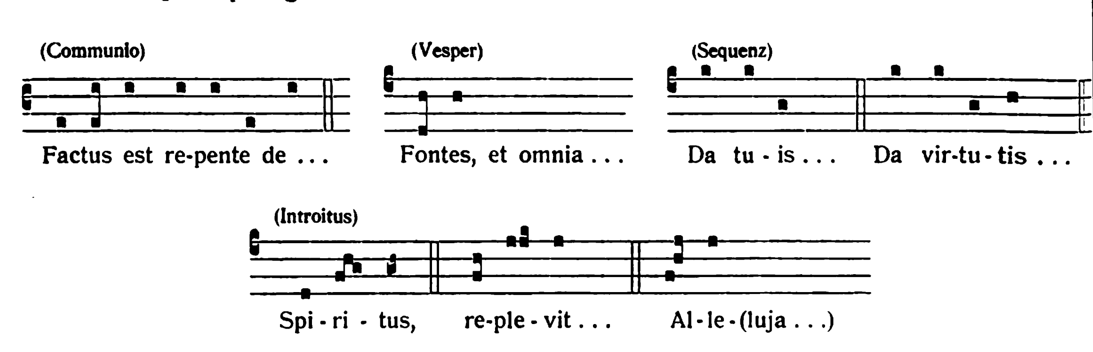


Haller-Studien

Von W. Hohn, Lehrer und Chorregent,
Bad Homburg v. d. H.

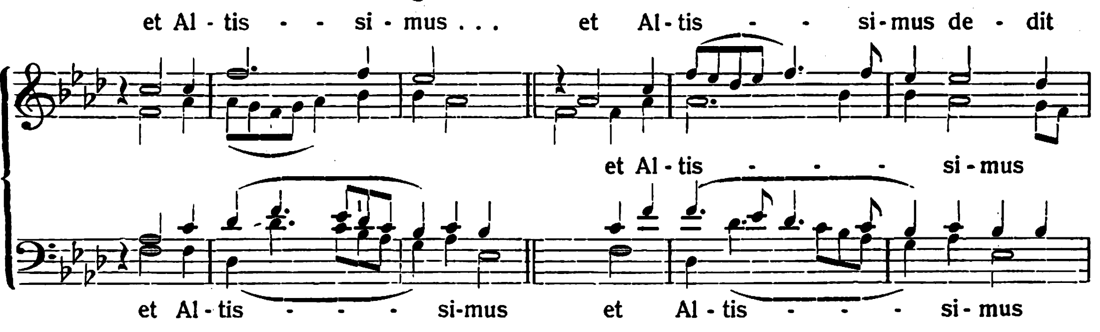
II.

IV. *„Intonuit de coelo Dominus"* zeichnet sich aus durch wohl abgerundete, schön Form. Die Komposition umfaßt nur 33 Takte. Von diesen entfallen 16 auf den erster 12 auf den zweiten Teil, außerdem ist ein viertaktiger *Alleluja*satz vorhanden, der durc Einschiebung eines Zwischentaktes in den drei Unterstimmen auf 5 Takte erweitert wir Also unter Abrechnung des Einschiebsels das Verhältnis 16:12:4 oder 4:3:1. Da *Alleluja* als zum zweiten Teil des Textes gehörig betrachtet, entsteht das Verhältnis 1:1 Der Einleitungsgedanke des Textes, erzählender Natur, erfährt harmonisch-polyphon Behandlung, der Nachsatz, mehr dramatisch gehalten, rechtfertigt die Anwendung ein facher Imitation. In beiden Satzarten findet sich nebenbei wieder Gelegenheit genug durch Abfassung textentsprechender Themen in besonderer Weise die Aufmerksamkei auf den Inhalt der Worte zu lenken. Mit dem für das Pfingstfest geradezu charakte ristischen Quintsprung:



eröffnet der Sopran den Gesang in langgezogenen Tönen, gleichsam die Fanfare de Allerhöchsten. (Vielleicht hat das *„Fontes et omnia"* den Anstoß zur Komposition ge geben, die dorischen Wendungen und der rhythmisierte *Cantus firmus* des Soprans deuten darauf hin.) Der Eindruck des Strebens nach der Oberdominante wird noch verstärkt durch zweimaligen Abschluß auf dem Tone *c*. Die Harmonieschritte zusammen gefaßt, bieten in den ersten 6 Takten die Wendungen: *f—c*; *f—(es—as)—c*. Die Worte *„et Altissimus dedit vocem suam"* sind zweimal in fast gleicher Gestalt behandelt und doch ist auf ebenso einfache wie natürliche Weise dafür gesorgt, daß das zweite *„Altissimus"* noch als Steigerung des ersten empfunden wird. Wie kommt das? Der Komponist erreicht dieses zunächst dadurch, daß er die beiden Oberstimmen umkehrt, dem Sopran bei der Wiederholung die bewegliche Achtelfigur der Altstimme überträgt, auch die beiden folgenden Viertelnoten im Sopran als ♩. ♪ rhythmisiert. Tenor und Baß aber treibt er beim zweiten *„Altissimus"* viel mehr in die Enge, indem er den Tenor das hohe *f* schon zwei Taktschläge früher nehmen läßt und ihn außerdem durch ♩. ♪ ♩. ♪ ebenfalls schärfer rhythmisiert. Der Baß hat zwar beidemal die gleichen Noten zu singen, trotzdem erscheint das zweite *„Altissimus"* als Überbietung des ersten. Dieses veranlaßt die Verschiebung des Wortes *„et"* auf die dritte Taktzeit und die

hierdurch hervorgerufene neue Textunterlage, die den Zug zur Höhe viel entschiedener hervortreten läßt. Man überzeuge sich:

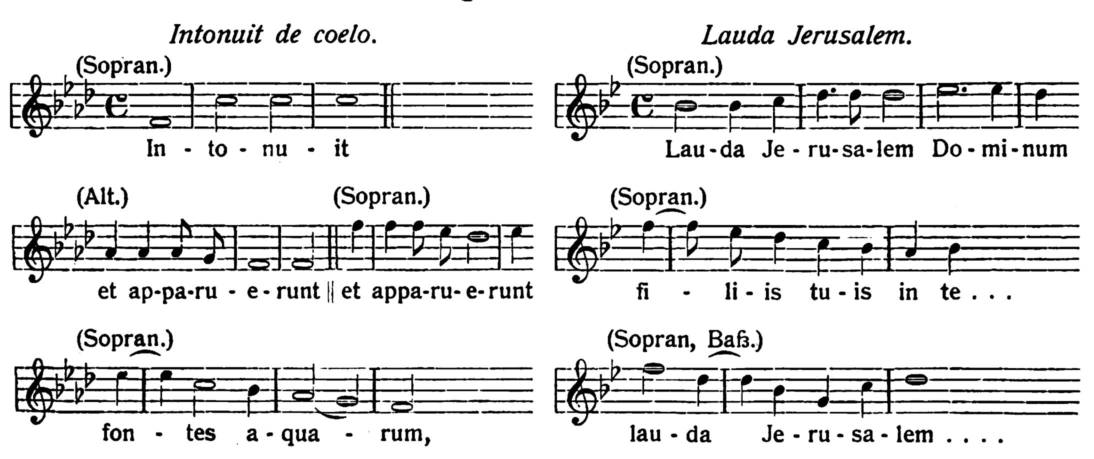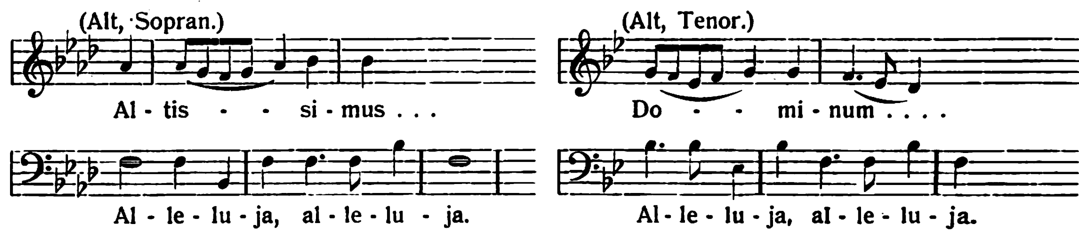


Daß die Sänger durch diese fast unbedeutenden Anderungen von selbst zu eifervollerem Vortrag gebracht werden, liegt klar auf der Hand.

Um nun einesteils auch Verschiedenheit in den Schlußbildungen, anderenteils für gute Überleitung zum zweiten Teil zu sorgen, dazu genügt eine einzige Note im Baß, die in Takt 17 einen Trugschluß auf der VI. Stufe herbeiführt. Trotzdem müßte hier, wo der Alt ein Thema intoniert, ein „Loch" entstehen, wollte der Komponist die äußeren Stimmen wie beim ersten *„suam"* mit dem zweiten Taktschlag schon abtreten lassen. Statt dessen halten beide Stimmen einen Volltakt aus, der Trugschluß kann sich so recht bemerkbar machen, der Alt übersteigt den Sopran, das lebendiger auftretende *„et apparuerunt"* tritt angemessen hervor und die zweite Mittelstimme findet Zeit, sich durch Viertelpause auf die Nachahmung des Themas vorzubereiten. — Zurückhaltende Direktion dieser Stelle oberste Bedingung einer guten Wirkung!

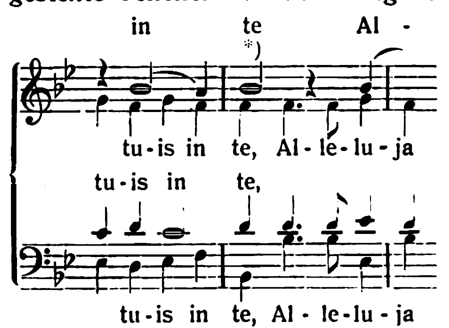
In der Handhabe des leicht aufdringlich werdenden Rhythmus ♩♩♪♪ | 𝅝 | 𝅗𝅥 zeigt sich Haller wieder so recht als Schüler Palestrinas. Schon im dritten Takt bringt er durch Synkopen im Sopran das schwerere Gegengewicht und kann nun unbesorgt des guten Eindrucks im sechsten Takt aufs neue den leichten Rhythmus hervortreten lassen, wobei natürlich durch höhere Lage der Oberstimme ein stärkeres Hervorsprudeln der „Wasser" angedeutet wird. Dann aber quillt es mit Macht aus der Tiefe, der Alt strebt in ganz entschieden betonten Synkopen nach aufwärts und die Unterstimmen schließen sich in Terzgängen der fortreißenden Bewegung an. Das *Alleluja* zeigt in seiner knappen Fassung, sprungweisen Baßführung und dem Abschluß in glänzendem Dur Orlandoschen Geist.
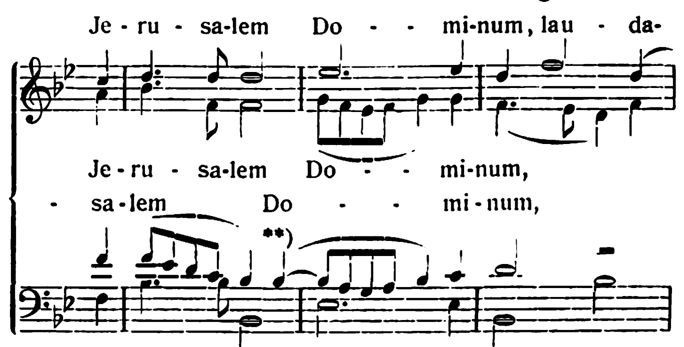
V. Ein schönes Seitenstück hierzu bildet das Offertorium zum Schutzfeste des hl. Joseph, das in mehr als einer Beziehung zu einem Vergleiche mit dem eben besprochenen anregt. Folgende Gegenüberstellung der Themen möge den Leser veranlassen, auch diesen schönen Tonsatz näher in Augenschein zu nehmen:



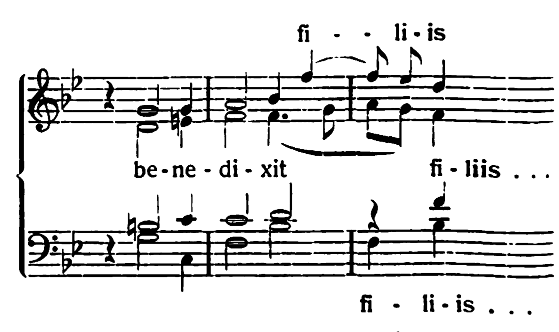


In satztechnischer Hinsicht ist im *„Lauda Jerusalem"* des Lehrreichen mehr als genug zu finden. Dem Kunstjünger ist es sehr förderlich, zu sehen, wie Haller Texte behandelt, die aus kurzen Sätzchen bestehen, wie er oft in unauffälligster Weise Gleichartiges zu verbinden weiß, um einer Zerstückelung des Ganzen in nebeneinander gestellte Teilchen aus dem Wege zu gehen. Haller arbeitet auch bei kleineren Stücken immer großzügig, er richtet sein Augenmerk auf seinen Kunsttempel als Ganzes und arbeitet auch die kleinsten Steinchen fein heraus. An einer Stelle (siehe *) die Verlängerung eines einzigen Tones, der zu dem folgenden Textgedanken herüberleitet, an einer anderen (siehe **) ein geschickt eingeflochtener Vorhalt, der dafür sorgen muß, daß der Faden nicht abgerissen, sondern weitergesponnen wird. Hier hemmt die scharf einschneidende Synkope, akkordweise in allen Stimmen angewendet den Fluß auf wirkungsvolle Weise, um das Be-





deutungsvolle hervorzuheben, (siehe letztes Beispiel *„benedixit"*) dort erscheint, gerade noch zu rechter Zeit, eine Pause, damit das wichtige neue Thema beim ersten Erscheinen gleich verstanden wird (siehe letztes Beispiel, Tenor). Diesmal verlängert die belebtere Tonfigur einer Mittelstimme auf der Nebensilbe des Wortes den Satz (siehe Alt bei *„benedixit"*), ein andermal setzt die entschiedene Sprache der Unterstimme dem weiteren Musizieren, bzw. unzweckmäßigen Wortwiederholungen gebieterisch Ziel (siehe oben die Baßstimme bei *„tuis in te"*). Denn erstes und oberstes Prinzip ist ja: Würdige Darstellung des liturgischen Wortes! Nebenbei sei noch hingewiesen auf die eigenartige Anwendung der Imitationsformen. Thema und Beantwortung des *„confortavit"* türmen sich in enggeschlossenem Aufschwung übereinander auf. Kindlich naiv und unschuldig erscheint die Behandlung des *„filiis tuis"*. Sonst an die auch bei den Alten meist übliche Quintbeantwortung des Themas gewöhnt, bevorzugt der Meister, wohl im Gedanken an die Herzenseinfalt der Kleinen, an dieser Stelle eine Gegenüberstellung von Thema und Ant-



wort in Einklang (siehe Tenor-Alt) und Oktave, also in den allereinfachsten Verhältnissen. Die Stelle hätte sich auch in der sonst gebräuchlichen Weise geben lassen, Haller verzichtet.

Zwei Fragen drängen sich mir bei Betrachtung dieses Motetts auf. Ist die oben angedeutete Gleichartigkeit der Themen oder der wiederholte Gebrauch einzelner Wendungen ein Nachteil für diese Komposition oder etwa für die Entwicklung der kirchlichen Tonkunst überhaupt? O nein! Haller bleibt eben Haller! Er hat sich nicht etwa schablonenmäßig die eine oder andere Manier von den Alten abgeguckt, er hat nur den in ihren schönsten, ewig jungen, unsterblichen Werken enthaltenen Geist, der „lebendig macht", in sich aufgenommen. Er fühlt ihnen nach und schafft dann mit den gleichen Mitteln wie sie, nur auf seine eigene Weise. Hat nicht auch der alte Leipziger Thomaskantor seine Steine und Steinchen, ihm eigene Manieren, die er in seinen Kunstbauten immer wieder anzubringen versteht? Hier schafft eben das Genie seine Werke und drückt ihnen Ewigkeitswert auf. Weitere Betrachtungen, die sich an dieser Stelle in einem Vergleich mit der Moderne ergeben würden, wollen wir unterlassen.

VI. Eine Gebetskomposition im Geiste Palestrinas, ein Zeugnis eifrigster Choralpflege und ein Juwel kirchlicher Homophonie besitzen wir in Hallers Offertorium *„Calix benedictionis"*.

1. Das Fest vom kostbaren Blute unseres Herrn Jesu Christi erinnert den Komponisten natürlich an die große Leidenswoche des Herrn. Was lag da näher für Haller, sich die ernsten Töne des bekannten vierstimmigen *„O bone Jesu"* von Palestrina zum Vorbild für die Komposition dieses Textes zu nehmen? Und so ist ein Tonsatz in einfachster, schlichtester Form und zugleich tiefgehendster Wirkung entstanden, der dieselben wuchtigen Harmoniefolgen wie das vorschwebende Muster aufweist. Wie kerngesund wirkt schon gleich am Anfang der reine *F*-Dreiklang nach dem zwei Taktzeiten voraufgegangenen *E-Dur!* Wie schneidet das zur Höhe steigende *„benedicimus"* in seiner ursprünglichen Natürlichkeit tief in die Seele! Wie einzigartig schön ist das letzte *„Domini"* gegeben! Wen diese ehernen Akkordschläge nicht auf die Knie zwingen, der muß ein Herz von Stein haben.

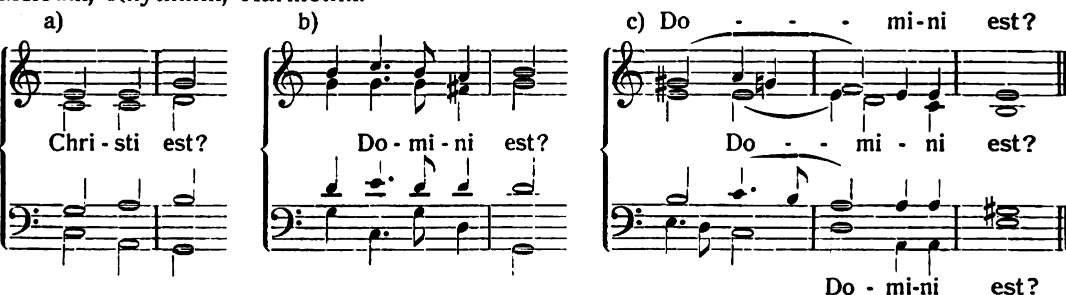
2. Verwandte Züge hat auch dieses Stück mit dem Choral, ja wir empfinden gerade hier „Geist vom Geiste des Chorals" in hervorragender Weise. Auffallend ist sogar eine gewisse Ähnlichkeit mit dem Choraloffertorium *„Calix benedictionis"* der *Editio Vaticana* z. B. die gleiche Tonart — hypophrygisch, das synkopierte *„nonne"*, die in allen Stimmen aufwärtsstrebende Melodiebildung der zwei letzten Wörter beider Fragesätze, die breitere Ausladung über *„Calix"* und dem letzten *„Domini"*. Ja, wenn die Hallersche Sammlung nach der vatikanischen Choralausgabe erschienen wäre, würde man eine direkte Beeinflussung des Komponisten durch das Choralstück für sehr wahrscheinlich halten müssen. Es genügt hier, auf diese Weise das enge Vertrautsein Hallers mit der Melodiebildung des Chorals überhaupt bzw. sein Gefühl für echt kirchliche Kompositionen festgestellt zu haben. Gleicht Haller nicht auch nach dieser Seite hin einem Palestrina, der, um mit Dr. Haberl zu sprechen, „wie kein zweiter Komponist den Choral methodisch durchgearbeitet hat"?

Der Chorleiter, der das Stück vorbereitet, tut gut daran, seine Sänger auf die Beziehungen zum Gregorianischen Gesange aufmerksam zu machen.

3. Bei aller Einfachheit des musikalischen Satzbaues gehen die Stimmen doch innig auf den Inhalt der Textworte ein. Durch Wiederholung des bedeutungsvolleren zweiten Fragesatzes entstehen drei Perioden von 11, 7 und 8 Takten. Vom Anfang bis zum Ende ist eine anmutige Steigerung festzustellen. Der Sopran z. B. bewegt sich zunächst zwischen $\bar{d}$ und $\bar{\bar{c}}$. Im zweiten und dritten Teil erweitert sich sein Umfang bis $\bar{\bar{e}}$. Den Höhepunkt der Komposition bildet die zweite Periode in dem stärker betonten *„nonne participatio"* und der Wendung nach der Dominante *g* (vom *c* des *„nonne"* aus gerechnet). Die Wiederholung des zweiten Fragesatzes steht mit der Mittelperiode in engerer Beziehung. Einzelne Melodieteile der zweiten Periode erscheinen nämlich in dem Schlußsatze unter gleichzeitiger Heranziehung von Gegenbewegung in ganz freier aber noch erkenn-

barer Weise umgekehrt. (Vgl. die Wörter *„frangimus"* und *„nonne"* im Sopran und Tenor.) Bemerkt sei noch, daß der Tenor über dem zweiten *„nonne"* zum letzten Male den oberen Grenzton der Tonart anwendet, eine bei den Alten sehr beliebte und oft mit großem Erfolge angewendete Methode, den Tenor gegen Schluß eines Tonstückes noch einmal unter Anwendung größter Kraftentfaltung in die Höhe zu führen.

Nachdem der Sopran im Anfang des zweiten *„Et panis"* bis zum oberen Grenzton der phrygischen Tonart emporgestiegen ist, also die höchste Steigerung schon hier erfahren hat, wendet Haller über dem *„corporis"* eine Weiterung nach der Tiefe und melodischen Seite hin an, um auch dieses bedeutungsvolle Wort noch hervorheben zu können. Auf das breit ausladende *„Domini"* ist schon oben hingewiesen. Unstreitig das höchste Interesse beanspruchen die drei Schlußbildungen am Ende der Perioden. Wie vorhin schon angedeutet, gab der Choral das aufwärts strebende Motiv zur Betonung des Textes als Fragesatz. Der Meister aber vervollständigt die Wirkung der Frage auf originelle Weise durch seine persönliche Note. Wie bringt er das zuwege? Durch Melodik, Rhythmik, Harmonik.



Melodik: Bei a ein Hinaufsteigen von Sopran, Alt, Tenor, bei b Aufwärtsgehen in Sopran und Alt, während der Tenor in der Schwebe verharrt, bei c Verlegung des Frageakzents in die Unterstimme. Durch den jetzt im Baß erscheinenden aufwärtsstrebenden Quintsprung ist melodisch die wirkungsvollste Fragebetonung an den Schluß verlegt.

Rhythmik: Durch Anwendung der vier verschiedenen Notenformen: 𝅗𝅥 ♩. ♪, und ihre Mischung in Beispiel c werden auf die denkbar einfachste Weise schöne Kontraste und rhythmische Mannigfaltigkeiten erzielt. Vergleiche das ruhige Ausklingen der Frage in Beispiel a mit der rhythmisch lebhaften Fassung in Beispiel b. Beobachte dann die vorwärtstreibende rhythmische Kraft in Beispiel c. Gegensätze sind zur Behauptung des Kunstwerkes als solches unbedingt notwendig; „denn", so sagt P. Uto Kornmüller in einem Referate des Vereinskatalogs, „die Kunst bedarf des Kontrastes, aber eine grelle Kontrastierung soll in der Kirchenmusik selten und stets *cum grano salis* auftreten, weil ihr immer ein weltlicher Beigeschmack anhaftet und sie, zu oft gebraucht, zu reiz- und effektloser Manier wird."

Harmonik: Der Gegenganztonschritt *A-Moll—G-Dur* in Beispiel a, die sprungweise auftretenden Harmoniefolgen bei b, sowie die vorandrängenden Harmoniewirkungen der Vorhalte in Beispiel c bringen Hallersche Eigenart neben vielseitiger harmonischer Gestaltung.

So tritt uns auch dieses kurze homophone Meisterstück als echtes Kunstwerk entgegen. Oberflächlich darf man solch einfache Sächelchen freilich nicht betrachten. Hier sei ein Wort des früheren Domkapellmeisters G. V. Weber in Mainz angeführt. Er ist der Meinung: „Das Kunstwerk gewinnt, je mehr und näher man es betrachtet und kennen lernt; das Effektstück dagegen verliert in demselben Maße. Hiermit hängt zusammen, daß das Kunstwerk bei seinem ersten Erscheinen oft unverstanden bleibt und nicht gewürdigt wird, während das Effektstück dagegen sich ungemessenen Beifalls erfreut. Man danke an Bach und Mozart. Während darum das Effektstück alsbald der Vergessenheit anheimfällt, bleibt das Kunstwerk für immer." — Auch die Weisen des Regensburger Priesterkomponisten werden die Zeiten überdauern; denn „Haller bleibt Haller", das ist Daseinsberechtigung genug!



Die Orgel im byzantinischen Reiche nach zeitgenössischen Berichten



Von Dr. Egon Wellesz, Privatdozent an der Universität Wien

Für die musikhistorische Erforschung wäre es von Wichtigkeit, mit Sicherheit zu wissen, ob in Byzanz die Orgel als Begleitinstrument bei Chorgesängen in Verwendung stand oder lediglich als selbständiges Instrument zu Vor-, Nach- und Zwischenspielen beim Gesang gebraucht wurde. Denn die erwiesene Tatsache eines Mitspielens der Orgel beim Singen würde die Frage aufrollen, in welcher Weise dies geschehen konnte; ob als unisones Mitgehen mit der Stimme, als Begleitung in der Oktave, als heterophone Stimme. Ob Schwankungen in der Intonation, wie sie in der orientalischen Melodik heute wesentlich sind, vorkommen durften und im Zusammenklang mit der Orgel nicht störten, u. dgl. m. Darüber ist uns nichts bekannt. Aber ein gänzliches Ausschließungsverbot der Orgel bei feierlichen Handlungen, vielleicht sogar beim Gottesdienst, scheint ursprünglich nicht bestanden zu haben, und die Verbote gegen das Orgelspiel scheinen sich ebenso gegen eine Ausartung dieser Praxis bezogen zu haben, wie die Verbote strenger Kreise gegen den Gesang beim Gottesdienst, weil dieser in den großen Metropolen des Ostens durch Übernahme einer starken mimischen Belebung, die sich bis zu Tänzen und Pantomimen steigern konnte, einen Charakter angenommen hatte, der sich mit kirchlichem Wesen nicht vereinbaren ließ.

Denn wie wäre es sonst erklärlich, daß die Orgel durch byzantinische Geistliche dem Westen bekannt geworden ist, und als „rein geistliches Musikinstrument von Anfang an fast ausschließlich den Zwecken der christlichen Kirche[1] diente"? Bekannt ist, daß byzantinische Mönche 757 am Hofe Pippins erschienen und eine Orgel mitbrachten. Aber schon mehr als ein halbes Jahrhundert früher spricht der Angelsachse Aldhelm († 709) von Orgeln und das Bild einer primitiven Orgel aus der gleichen Zeit befindet sich in der Miniatur eines Psalmenmanuskriptes in Cambridge.[2] Über die Verwendung bei Hoffesten berichtet in ausführlicher Weise das Zeremonienbuch des Kaiser Konstantins Porphyrogennetos. Ich habe dies schon an anderer Stelle erwähnt.[3]

Am 31. Mai 946 fand zu Ehren der muslimischen Gesandten aus Tarsos, die über die Auswechslung der Gefangenen verhandelten, ein Festmahl im großen Triklinium der Magnaura statt. Dieser Saal der großen kaiserlichen Palastanlage hatte die Form einer Basilika. In der apsisartigen Nische stand der sogenannte Salomonische Thron. Der wahrscheinlich überhöhte Mittelteil der Halle war durch zwei Reihen von je sechs Säulen von den Seitenteilen getrennt; außerdem befanden sich noch an der Schmalwand, die die Apsis enthielt, vier große Säulen. Inmitten dieser großen Säulen, auf der rechten Seite, stand die goldene Orgel außerhalb der dort aufgehängten Teppiche und oberhalb derselben, nämlich gegen Osten, die silberne Orgel der blauen Partei und auf der linken Seite die silberne Orgel der grünen Partei.[4] Die goldene Orgel begleitete die Zeremonien der Kaiserin, während die beiden silbernen Orgeln für den antiphonalen Gesang der Polychronien, der Lobgesänge auf den Kaiser, bestimmt waren.

Nachher begaben sich die Gesandten in das Chrysotriklinium, den gewöhnlichen Empfangssaal der Kaiser, einen achteckigen Kuppelbau mit acht Nischen und einer oberen Galerie. Hier war für die Gesandten ein Festmahl vorbereitet, zu dem eine Tafelmusik ertönte; und zwar waren die beiden kaiserlichen Orgeln und die beiden silbernen Orgeln der Grünen und Blauen im Vorraume zum Chrysotriklinium aufgestellt. In zwei der Nischen des Chrysotriklinium waren Sänger aus der Apostelkirche *(ἀποστολῖται)* und der Hagia Sophia *(ἁγιοσοφῖται)* aufgestellt, die hinter den Vorhängen, welche von den Nischen herabhingen, sangen.[5]

Eine Reihe anderer Stellen über den Gebrauch und die Aufstellung der Orgeln im Zeremonienbuch gibt ergänzende Aufschlüsse, die sich zum Teil schon auf kirchliche Feiern beziehen. Ein ausführlicher

---

[1] Fleischer Oskar im Grundriß der germanischen Philologie II. 2. S. 316.

[2] *Revue de l'histoire des religions* 1896. S. 154.

[3] Vgl. meinen Artikel: Die Kirchenmusik im byzantinischen Reiche. *Oriens Christianus* N. S. VI S. 120 ff.

[4] *De ceremoniis.* Bonner Ausgabe. Vol. I. S. 571.

[5] Über die Weiterentwicklung dieses antiphonen Singens der Doppelchörigkeit der Venetianer cf. meinen Artikel: Die Kirchenmusik im byz. Reiche. S. 121—123.

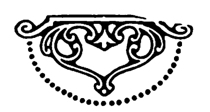
Bericht über das Ineinandergreifen von Gesang und Orgelspiel findet sich bei Codinus Curopalata „De officialibus". Im sechsten Kapitel wird über die Feier am 24. Dezember im kaiserlichen Palast berichtet, wobei der Kaiser in der feierlichsten Weise bekleidet wird.[1] So wird er in geheimnisvoller Weise allein dem Hofstaate sichtbar. In diesem Augenblicke beginnen die Sänger ihr Polychronion, und die Orgeln ertönen. Nach dem Absingen des Polychronion schweigen die Sänger, und die Orgeln spielen noch eine geraume Zeit, bis der Kaiser ein wenig mit dem Tuch gewinkt hat. Dann hören auch sie sogleich auf und es beginnen wieder die Sänger und singen die für das Fest bestimmten Verse. Hierauf folgt das Lied „Christ ist geboren, der dich zum Kaiser gekrönt", wieder Verse, und wieder Lied eine geraume Zeit. Nun folgt der Lobgesang auf den Kaiser und die Kaiserin und das Polychronion. Während dieses noch gesungen wird, schließen sich die Vorhänge. Nun spielen nochmals die Orgeln ein wenig und die Fahnenträger entfernen sich.

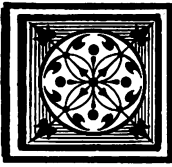
Eine wertvolle Ergänzung zu dieser Schilderung enthält aber der Reisebericht eines bei Askalon gefangenen Muslims, eines gewissen Hārūn b. Jahjā, der — wie der Herausgeber dieses Berichtes annimmt[2] — um zirka 867 nach Konstantinopel gebracht wurde. Er berichtet: „Sobald nun das Fest zu Ende ist und der Kaiser die Kirche verlassen hat, kommt er in diesen Empfangssaal und setzt sich vorne hin an den goldenen Tisch. Es ist dies das Weihnachtsfest. Man läßt nun die Gefangenen der Muslim bringen und setzt sie an jene Tische. Man bringt dann zum Kaiser, sowie er sich vorne hinsetzt, vier goldene Tische, deren jeder auf einem Wagen geführt wird — es heißt, daß einer dieser Tische, ausgelegt mit Perlen und Rubinen, dem Salomo, Davids Sohne, gehört hatte, der zweite, gleichfalls ausgelegt, dem David, der dritte war der Tisch des Quārūn und der vierte der Tisch des Kaisers Konstantin — und stellt sie vor ihn hin, ohne daß jedoch auf ihnen gegessen wird; man läßt sie vielmehr stehen, solange der Kaiser an seinem Tische bleibt. Sobald er aufsteht, werden sie aufgehoben. Dann bringt man die Muslime, wobei auf jenen Tischen eine Menge Sachen von Kaltem und Warmem stehen. Hierauf ruft der Herold des Kaisers aus und sagt: ‚Beim Leben des Hauptes des Kaisers, es ist unter diesen Speisen nichts Schweinernes', und er bringt jene Speisen zu ihnen in goldenen und silbernen Schüsseln. Dann wird ein Ding gebracht, *al-urqanā (τὰ ὄργανα,* Orgel) genannt; es ist dies ein aus einem viereckigen Holz hergestelltes Ding nach Art einer Ölpresse, und jene Presse wird mit solidem Leder bedeckt, dann werden darin 60 kupferne Röhren eingesetzt, deren Spitzen bis zu ihren Hälften nach oben . . . (Lücke). Jene Röhren sind über dem Leder mit Gold bedeckt, so daß nur wenig davon erkennbar ist, insoferne ihre Maße einander nahe kommen, indem eine immer länger ist als die andere; an der Seite dieses viereckigen Dinges befindet sich ein Loch, in welches ein Blasebalg eingesetzt wird, gleich dem Blasebalg der Schmiede. Und es werden drei Kreuze gebracht und zwei davon werden an seine beiden Enden gelegt, und eins in die Mitte. Dann bringt man zwei Männer, die in jenen Blasebalg hineinblasen, und es erhebt sich der Meister und spielt auf jenen Röhren, und jede Röhre singt durch ihre Lage nach Maßgabe des Tones, der auf ihr gespielt wird, zum Lobe des Kaisers, wobei sämtliche Leute an den Tischen sitzen. Es treten 20 Mann mit *chulbaq's* in den Händen ein — *chulbāq* ist eine Cymbel — auf denen sie spielen, solange jene essen, und in dieser Weise speisen sie zwölf Tage. Am letzten dieser Tage wird jeder von den muslimischen Gefangenen mit zwei Dinaren und drei Dirhams beschenkt, dann erhebt sich der Kaiser und geht durch das Hippodromtor hinaus."

Da meines Wissens dieser Bericht von musikhistorischer Seite noch nicht verwertet wurde, habe ich die Schilderung des Weihnachtsfestes hier mitgeteilt, weil wir durch ihn einen guten Einblick in die Kultur dieser Zeit gewinnen. Es ist von dieser Zeit so wenig über den engsten Kreis der „Fachleute" hinausgedrungen, daß wir bestrebt sein müssen, sie vor allem vor unsern Augen lebendig wieder erstehen zu lassen. Dann wird uns auch ihre Kunst mit einem Male sinnvoll und gegenwärtig sein.

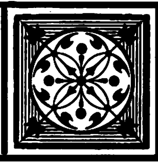
---

[1] Bonner Ausgabe S. 52 f.
[2] J. Marquart, Osteuropäische und ostasiatische Streifzüge S. 206 ff.





Alte Wege zu neuen Erfolgen auf dem Kirchenchor



3. Der Opfersinn

Der Opfersinn geht zur Hauptsache die Hauptperson, den Chordirigenten an und erstreckt sich bei ihm auf zwei Gebiete: 1. Auf das Tun und 2. auf das Leiden.

Die Haupttätigkeit des Dirigenten, sei es in musikalischer, oder in organisatorischer Beziehung, ist und bleibt eine Erzieherarbeit. Er hat seine Schar zu Kirchenmusikern, zu Anhängern der kirchlichen Musikkunst zu erziehen; aber auch zu getreuen Kirchengängern, zu zuverlässigen, überzeugten, verständnisvollen, singenden Katholiken.

In dem Maße, wie ihm diese Doppelaufgabe gelingt, löst er eine zweifache schwere Arbeit: eine ästhetische und eine pastorelle, deren jede für sich einen ganzen Mann fordert. Darum muß der katholische Chordirigent der Kirche einerseits ein musikalisch feinfühliger, wohl unterrichteter, künstlerisch empfindender Mann sein. Andererseits aber muß er ein überzeugter Katholik, und darum ein religiös tiefer veranlagter Christ sein, als man das sonst beim Nächsten vorauszusetzen pflegt.

Darum ist einem Kirchenchore nicht gedient mit einem frommen Mann ohne weitere musikalische Befähigung als wie sein guter Wille; darum macht eine Gemeinde aber auch keinen guten Griff mit Anstellung eines Fachmusikers, dessen ganze Religion in seiner Kunst enthalten ist. Da dürfte der Erstere schließlich das kleinere Übel sein.

Wir haben somit als erste ideale Vorbedingung für die lebensvolle Erhaltung des Kirchenchores gefunden: An der Spitze stehe ein Mann, in dem sich das religiöse und das rein künstlerische Moment harmonisch verbunden vorfinden.

Da nun der Brennpunkt der Tätigkeit des Chorleiters das Moment der Erziehung bildet, so findet auch hier das größte aller Erzieher-Gebote seine volle Anwendung: Lebe vor! Oder: Sei selbst, was du willst, daß die andern werden sollen.

Um noch ein Kleines dem hinzuzufügen: Die schwerere Seite dieser zweifachen Erziehertätigkeit ist die Erziehung der Leute zum Verständnis ihrer hohen Aufgabe als katholische Kirchensänger, also die pastorelle Seite. In dieser Aufgabe ist alles enthalten, was für die glückliche Weiterexistenz eines Kirchenchores zu tun ist.

Gelingt es dem Dirigenten, dieses Bewußtsein in seinen Sängern zu wecken und zu stärken, so hat er gewonnen: Er hat dann treue, aber auch willige Mitarbeiter. Die Treue führt sie heran in die Übungsstunde und in die Kirchenaufführung; der gute Wille heißt sie: aufpassen, mittun, ausharren, nichts gleich übel nehmen, sich bescheiden.

Bei ihrer Treue in der Mitarbeit sehen die Chormitglieder die Unsumme der Tätigkeit des Dirigenten für die Seinen in Vorbereitung, Probe und Aufführung. Sie lernen die vielen Mühen des Dirigenten kennen und fangen bald an sich zu wundern, warum er sich gar so viele Mühe gibt, und fragen sich im stillen, woher er die Lust und die Kraft dazu nimmt. Sind die Sänger erst auf diesem Standpunkte des stillen Beobachtens, teilnahmsvollen Vergleichens angelangt, dann ist das Eis — Gott sei Dank — schon mürbe geworden, und es bricht bald. Dann hat das Beispiel schon gewirkt. Und jeder weiß: Beispiele reizen, peitschen, wirken, reißen hin.

Und wo nimmt der Dirigent diese seine Kraft her? — Hierauf Antwort zu geben, geschieht nur Gott zu Ehren: Aus des Heilands Leben, von des Heilands Kreuze, in der Vereinigung mit ihm, der Wahrheit, dem Licht und Leben.

Es ist kein anderer Weg gegeben, auf dem ein Kirchenchor dauernd am tätigen Leben erhalten bleiben kann, als: öftere innigste Vereinigung mit ihm im Allerheiligsten Sakramente. Bei diesem Hauptstücke des Priesterlebens muß der Dirigent beginnen, dann geht auch alles gut.

Die Beziehungen des Chordirigenten zum Altare sind so diffizile, so feingestimmte, aber auch so tieferfassende, so konkrete, scharf in das Geistes- und Seelenleben einschneidende, daß auf keinem andren Gebiete das Unzulängliche einer Mietlingsseele des Chordirigenten so grell zutage tritt, als gerade hier. — Es ist leicht erklärlich, daß nur der äußerste Priestermangel die Kirche bewegen konnte, von der Forderung praktisch Abstand zu nehmen, daß nur geweihte geistliche Personen kirchliche Chorsänger sein durften. Die Praxis ist geändert, aber die Hoheit und Größe der Aufgabe eines Chorsängers, besonders eines Chorleiters, die Verantwortung seiner Person, die Erhabenheit seines Dienstes, die heilige Aufgabe seines auserlesenen Amtes ist bis heute um keinen tausendstel Grad gesunken, dadurch, daß jetzt auch Laien diesen Altardienst des Chores verrichten dürfen. Darum ist die Hauptaufgabe des Dirigenten kurz gesagt diese: Es muß sein erstes und letztes Bestreben sein, das Priesterhafte an seinem Berufe in seinem Dienst-, aber auch in seinem Privatleben zum Durchbruch kommen zu lassen, dieses höhere Streben in seinen Dienstmaßnahmen, aber auch in der Gesamtauffassung seines sonstigen Lebens, bescheiden zwar und anspruchslos, aber auch, wenn es sein muß, bestimmt und unerschrocken durchleuchten zu lassen. Dann wird er vielleicht den Schmerz erleben, daß einige, daß viele von ihm sich wenden, aber — nicht alle. Und mit diesen, die sich selbst auserwählt haben zum heiligen Dienste des Allerhöchsten, wird er Siege davontragen wie einst Gedeon. Diese wenigen werden Werber sein für neue, die sich rufen lassen, weil sie sich berufen fühlen; diese wenigen werden, indem sie das Beispiel der treugebliebenen Jünger nachahmen, gewiß auch einst mit Anteil an deren Erbe haben, einst ewig Christo lobzusingen, was sie schon hier auf Erden so gerne getan haben.

Das wäre so ein wenig die Frage beantwortet: Was muß ich, der Chordirigent, für meinen Chor tun?

Bei dem Worte „tun" — wem fiele da nicht von selbst noch jene geistige, mächtige Hilfe ein, die in dem Geheimnis der christlichen Fürbitte, in dem Gebete füreinander, ruht? Wir sagten, „ein Geheimnis": Es bleibt gewiß ein wunderbares Geheimnis des göttlichen Herzens Jesu, daß er so oft, so einsam, so inständig für die Seinen in dieser Welt gebetet hat; er, „dem doch alle Macht gegeben war im Himmel und auf Erden".

Er, der große Meister in der Erziehung der Menschen zu Opfersinn und Liebe, wußte mit seinem Geiste voll Kraft, mit seinem Herzen voll Treue keinen andern Ausweg als — „er ging auf den Berg um zu beten, er aber allein".

Das ist es, was wir meinten, als wir oben sagten: Der Dirigent lebe und webe mit seinem Chore. Hier sind wir auf dem Gebiete angelangt, wo sich Hirten- und Mietlings-Arbeit voneinander scharf unterscheiden. Hier kann der Tieferblickende sehen, auf welcher Seite sich der Dirigent mit den Seinen befindet, ob auf seiten Baals, also auf seiten der Selbstanbeter, oder auf seiten Elias, des Dieners des wahren Gottes.

Hier ist der Scheideweg, wo sich die Streiter Christi scheiden von den Streitvölkern, die da ausgehen, auf eigene Rechnung und Gefahr Beute zu machen.

Für den christlichen Dirigenten kann es da nicht schwer sein, sich zu entscheiden, wohin er gehört. Hat er aber einmal ernst und entschieden sich seinen Weg nach der Höhe herausgesucht, dann wird er bei seiner Arbeit die süße Ruhe finden und im Schweiße des Angesichts die kühle Überschattung von dem Geiste, der einst über die größte Sängerin sich ausgoß, die einst das *Magnificat* freudetrunken, glücksüberselig in die staunende Wüste der Welt triumphierend hinaussang.

Wenn der christliche Chordirigent in dieser Verbindung mit dem „Weinstocke" bleibt, dann werden ihm auch die Trauben munden, die der Geschmack der Weltkinder für sauer zu halten pflegt; dann wird ihm die Mühe der materiellen Arbeit nicht zu schwer, der Umgang mit widerhaarigen Chormitgliedern nicht zur Unmöglichkeit werden.

Das Schwerste, was der christliche Chordirigent zu tragen hat, ist, daß er durch sein ganz außerdienstliches Leben nicht in Widerspruch sich setzt zu seinen Worten

und Anordnungen in den Proben und Aufführungen, zu seinem Wirken und seinem Werk in der Kirche. Unter keinen Umständen darf er von seinen Sängern etwas verlangen, was er selbst nicht schon ausgeführt und selbst getan hätte.

Und wenn auf den Chören von Kirchen irgendwo in Deutschland schön gedruckte Tafeln hängen, die zur Ruhe der Zunge mahnen für die Zeit, da der Gesang beendet ist, so habe ich mir immer gesagt: An diesem Chore ist gewiß der Dirigent kein Priester; und das stimmte ohne Ausnahme. — Was soll damit gesagt sein? Gebraucht ein Priester-Dirigent etwa die Rute auf dem Chore? Gewiß nicht. Aber etwas anderes, das noch härter trifft. Sein gutes Beispiel. Er bemüht sich vor allem, zuerst auf dem Chore zu sein. Die Noten liegen — ausgewählt — ihm zur Hand. Die Zeit bis zum Beginne des Gottesdienstes benutzt er zum Brevierbeten. Wer wagt es, ihn im Gespräch mit Gott zu stören? Fühlt doch der halbwegs praktisch gläubige Christ unbewußt, daß Gott für ein betendes Herz besonders nahe ist. Und — Beispiele ziehen an. Das eitle Geschwätz verstummt. Es tritt äußere Ruhe ein. Zu dieser gesellt sich nach und nach die Zwiesprache des Herzens mit Gott. Und mit so gestimmtem Herzen singt sich's gut. Solche Harfen haben Töne, die bis in den Tabernakel dringen. Und jene Worte von *Sexagesima* erfüllen sich: *Benedic Domine labores meos.*

Steht dem Laien dieses sanfte, aber starke Mittel, dieses geistige Öl, das die Wogen des Weltsinnes besiegt, nicht auch zu Gebote? Gewiß in jeder Weise. Auch er kann täglich sich und die Seinen in der heiligen Messe Gott aufopfern; auch er kann täglich dabei die heilige Begierden-Kommunion empfangen; auch er hat sein Brevier: den Rosenkranz. Darum heraus mit ihm! wenn nichts helfen will gegen das unselige Schwätzen. Der gepeinigte Dirigent stellt sich mitten unter die ärgernisgebende Gruppe und bete seine Sache ruhig weiter. Vielleicht geben diese Maulhelden das erste Mal nicht gleich nach. Die Beschämung ist ja auch ein bißchen groß. Aber „sie merken die Absicht und sind verstimmt". Ganz gut: diese Weltfistel soll ja auch nicht klingen. Ganz gut, daß sie verstimmt ist; dafür wird die Stimmung beim heiligen Gesange um so besser sein. Das Herz hat zu ein und derselben Zeit nur einerlei Stimmung; entweder die natürliche oder die übernatürliche; — die weltliche oder die himmlische. Eine von beiden muß verstummen, wenn die andere erklingen soll.

Diese Opfer des Gehorsams, nicht bloß gegenüber den Singgeboten, sondern auch gegenüber den kirchlichen Schweiggeboten, müssen gebracht werden, wenn nicht der Chor im äußern Mechanismus vertrocknen, verknöchern soll. Die Vervollkommnung des Christen im Sänger, die Reinhaltung des Sängerblutes von den Pocken der Gleichgültigkeit gegen das Göttliche bei Ausübung seiner Mission, die Ausbildung des Missionar-Geistes im einzelnen Mitgliede: das sind die Hauptsachen, wenn es sich um die Festigung und Erhöhung des geistigen Lebens im Chore handelt.

In diesem Geiste wird der Chor, wird besonders der Dirigent sich stark zeigen, wenn es sich darum handelt, „daß einer die Last des andern trage". Und in einem Kirchenchor gibt's manchmal viel zu tragen: Die Säumigen zu bessern, die Ignoranten der Predigt auf das Ärgernis hinweisen, das ihre stete Flucht verursacht, die Vorlauten schonend zu dämmen, die Spröden auch noch zufrieden zu stellen. Und das alles sind Mängel, die nur auf dem gesellschaftlichen Anstandsgebiete liegen. Nun gar erst die Mühe bei den Einstudierungen. Lieber Dirigent: Verziehe da nicht so schnell und so gewaltig die Muskeln deines Gesichts, wenn der Sopran das zweigestrichene *e* zu tief nimmt. Sieh doch, sie sind müde. Sie tun's nicht aus Lässigkeit. Sonntag früh haben sie ausgeschlafen, sind munter und frisch; da geht alles wieder besser.

Zanke nicht auf den Alt, daß er so schreit. Halte dir nicht spöttisch die Ohren zu und heule nicht dazu. Du kränkst die guten Leute. Sie freuten sich so, zu zeigen, daß sie dir eine tüchtige Stütze sein wollen. Sag ihnen freundlich: Du habest sie noch einmal so gern, wenn sie ein wenig Rücksicht auf den schwächeren Sopran nähmen.

Gönne den Falsi-Tenören auch etwas Ruhe. Transponiere für sie 2 oder 3 Stufen abwärts, wenn sich's um die erste Einübung handelt. Sage nicht so oft und so durchdringend: „Falsch, ‚schon' wieder falsch." Du tust bloß weh und erreichst nichts Gutes. Sage vielmehr: „Es war schon recht gut. Nur die eine Stelle ging noch nicht ganz. Die ist aber auch schwer!" Und nun singst du's partienweise vor, mit Begleitung vor, ganz leise, unter gespanntester Aufmerksamkeit, und bald hast du mit der bösen Stelle gute Freunde neu gewonnen.

Im Basse sitzen gewöhnlich die verträglichsten Seelen. Sollte es nun auch da nicht recht vorwärts gehen, so sieh dich recht nach den Stimmen des Satzes um, die parallel liegen, oder den gleichen Einsatz haben, oder den Einsetzton eben haben erklingen lassen. „Bitte, recht freundlich." Wie sagt doch der heilige Franz von Sales? „Mit einem Tropfen Honig fängt man mehr Bienen als mit einem Faß voll Essig."

Und alle sonstigen Maßnahmen, wie Entschuldigung bei Versäumnissen, Antreibung zur Pünktlichkeit in den Proben werden sich als überflüssig erweisen. Sollten sie doch noch nötig sein, so laße es der weise Dirigent die Sänger einsehen, daß das, was er anordnet, nur dazu eingeführt wird, den Mitsängern Achtung und Liebe zu bezeigen. Man hüte sich eifrig, Anordnungen nur des Dirigenten wegen zu treffen. Er sei „der Diener der Diener Gottes".

Hat der Chorleiter seine Leute so weit, dann tut er gut, wenigstens monatlich einmal zehn Minuten zu verwenden, um immer wieder auf die Hoheit der Aufgabe des katholischen Kirchensängers hinzuweisen. Das Vorlesen ausgewählter Stücke aus einer unserer kirchenmusikalischen Fachzeitschriften dürfte mitunter recht ersprießlich sein. Wer dächte da nicht an das herrliche *Motu proprio* Pius' X.

Der heilige Augustinus, dieser große Lyriker der katholischen Kirche und Kenner des menschlichen Herzens, sagt einmal: „Opfer ist Liebe, Liebe ist Opfer!"

Kein Wort wahrer als dieses.

Wenden wir es auf die heilige Sache der Kirchenmusik an. Arbeite ein jeder fleißig an sich und liebevoll am andern. Pflege er das Priesterhafte dieses Berufes, den Opfersinn, und gehe der Dirigent mit dem besten Beispiel voran.

Was ist es doch Schönes und Edles um einen frommen Gesang! Und welches ist das höchste Lob, das ein Kirchenchor ernten kann? Vielleicht: Er hat „mächtig" gesungen? oder: er hat „schön" gesungen? Nun — man hat mehr gesagt, als: mächtig und schön, wenn man sagen kann: er hat „fromm" gesungen.

Und fromm singen kann man mit wenigen Kräften, mit bescheiden veranlagten Sängern, bei einem Repertoire von geringem Umfange; wenn nur Dirigent und Chor fromm sind. Diese Frömmigkeit aber sei keine bloß äußerliche: „Nicht jeder, der Herr, Herr sagt, wird ins Himmelreich eingehen." Nicht jeder, der da sagt, wir singen dies und das, 5- bis 8stimmig, hat damit bewiesen, daß sein Chor auf dem rechten Weg ist.

Entscheidend ist und bleibt, daß der innere Mensch mitsingt. Jenes innere Singen und Klingen, wie es das Brevier von der heiligen Cäcilia erwähnt, ist es, was entscheidet; jenes innere Drängen und Empfinden, jenes innere Beten und Sprechen mit Gott; jenes innere Wehen und reuevolle Wühlen der Seele ist es, was den rechten Chorsänger und Chordirigenten ausmacht.

Dann wird sich auch der höchste Richter liebend erbarmen. Er wird in uns ein „neues Herz schaffen". Und aus diesem neuen Herzen heraus klingt alles neu, sei es das Alte oder bisher noch nicht Gekanntes. Aus einem solchen Herzen voll Einfalt und Reue, voll Liebe und Treue wird das Wort wahr, das so oft in der Kirche mahnend ertönt: „Singet dem Herrn ein neues Lied". Amen.

Nachtrag: In dem letzten Febr./März-Heft der *Musica Sacra* (S. 38) blieben bei der Angabe der Aufsätze aus der Feder von Kirchenmusikern in der „Kretzschmar-Festschrift" infolge eines Versehens die beiden folgenden Beiträge weg: Thiel K.-Charlottenburg: „Über Kirchenglocken" und Wagner P.-Freiburg (Schw.): „Die konzertierende Messe in Bologna".

Aus der Redaktionsstube: Geldern, A. V.; Rottenburg, J. O.; Friedberg, J. St.; Jägerndorf, A. W.; Straubing, A. H.: Die Beiträge folgen im nächten Heft. Frdl. Gruß!

Druck und Verlag von Friedrich Pustet in Regensburg



MUSICA SACRA

Monatschrift zur Förderung der katholischen Kirchenmusik

51. Jahrg. ∵ 1918 ∵

Begründet von Dr. F. X. Witt, herausgegeben von
Prof. Dr. phil. & theol. Karl Weinmann
Direktor der Kirchenmusikschule Regensburg

5. u. 6. Heft Mai/Juni

Professor Joseph Renner

Von Pfarrer Dr. M. Sigl, Ascholtshausen



Zum 25 jährigen Jubiläum als Domorganist und Lehrer an der Kirchenmusikschule in Regensburg

Im Dezember 1916 haben wir unter warmer Anteilnahme weitester Kreise das 25jährige Berufsjubiläum des H. H. Domkapellmeisters, Prof. F. X. Engelhart, gefeiert. (Vgl. *Musica Sacra* 1916 S. 177 ff.) Uns dünkt, es wollen sich am 25. Jahrestage des Antrittes der Stelle eines Domorganisten und Dozenten an der Kirchenmusikschule zu Regensburg durch den anderen führenden Pol des Domchores, Prof. Joseph Renner, die gleichen Sympathien wiederholen. Wer wie unsereiner mehrere Jahre regelmäßig und seither bei außerordentlichen Gelegenheiten häufig das vornehm ruhige Zusammenwirken dieser beiden Männer beobachten durfte, der wird begreifen, wie die künstlerische Tradition dieses Chores wachgehalten werden konnte und worin dessen erste und letzte Kräfte ruhen. In Prof. Renner ist der gewiegten Kraft eines Hanisch ein Nachfolger erstanden, der sich seiner verantwortlichen Aufgabe bewußt und des in ihn zu setzenden Vertrauens vollauf würdig war. Frühzeitig seiner Laufbahn erschlossen, hat er, was er sozusagen als Wiegenerbe in die Akademie der Tonkunst in München mitbrachte, dort unter der zielbewussten Führung seines tongewaltigen Meisters Rheinberger mit jenen Ideen, Eindrücken und Formen befruchtet, die ein Künstlerleben zu nähren vermögen.

Vater Renner! Nur wer mitten im musikalischen Leben steht, zuweilen aber auch als Gastsänger in ein entlegenes Dorfkirchlein kommt, weiß zu würdigen, inwieweit der Umschwung musikalischen Lebens nicht allein in und um Regensburg sich an den Namen des Vaters unseres Jubilars, Renner sen., knüpft. So waren es beide, Haus und Schule, Erziehung und meisterliche Bildung, welche, zum sicheren und bewußten Eigentum geworden, das junge Talent ins öffentliche Leben führten und dort in seiner ganzen Vielseitigkeit zur Geltung brachten.

Zunächst interessiert uns Renner als Kirchenmusiker. Seine ersten Chorwerke tragen in allem, was sie an sich haben, den Stempel der Bescheidenheit und Zurückhaltung. Und doch — es sei erinnert an das einstimmige *C-Moll*-Requiem op. 11 – geht die im Grunde herkömmliche Harmonie in eigenen und

aparten, nicht nachschreibenden Formen und Figuren einher. Auch das schöne *E-Moll*-Requiem op. 13 — um nur einige charakteristische Werke zu nennen — ist neben manch anderem unter dem Vorbedachte der „cäcilianischen" Kritik geschrieben, die damals sagte: „man sieht, Renner kann auch kirchlich schreiben". Zu lange indessen vermochte er den nach außen verlangenden Pulsschlag nicht einzudämmen. Seine *E-Moll*-Messe wurde trotz liturgischer Korrektheit von vielen als zu „modern" abgelehnt, sein *Te Deum* (op. 50, Feuchtinger) bei den ersten Aufführungen in der Regensburger Kathedrale mit Staunen vernommen. Ein Leuchtblitz aus entlegenen Fernen, der in den weiten Domhallen irre ging! Man sah und sann, schüttelte das Haupt, schwieg aber einstweilen jede Kritik hinunter.

Über Renners Stil hat sich unseres Wissens bisher noch niemand ausführlich ausgesprochen, obwohl zu keiner Zeit auf unserer Seite mehr über Stil gesprochen und geschrieben worden ist als heute. Doch über allem Kampfe haben sich seine leichteren Messen, Requiems, Offertorien und sein „Gebet zu Maria" und *Ave Maria* für Solostimme gleichwie unbeteiligte Zuschauer durchgesetzt; seine 14 *Pange lingua* (op. 34b, Schott) und 10 *Veni creator* (op. 34a) für vier- bis achtstimmigen Chor, seine 2. Litanei und seine *„Missa solemnis"* bleiben aber ganz außerordentlichen Anlässen vorbehalten. Die Eigenartigkeit dieser Chromatik fühlt jeder, aber man hat sie noch nicht in alleweg verstanden. Die Liebhaber der Modernität begnügen sich vielfach mit bunten Partituren, wenn dort auch nur der verminderte Akkord, zu hundert Malen umgekehrt und nach entlegenen Tonarten moduliert, sein Unwesen treibt. Renners künstlerischer Drang, allem Nachtretertum peinlich abhold, ging bei der Durchbrechung der diatonischen Schranken zwar so weit, als wahrhaft moderne Kunst gehen kann, aber er wollte sich nicht bereit finden lassen, um des Tandes bloßer akkordchromatischer Wendungen willen die Einheitlichkeit des Gehalts und die Logik der Form daranzugeben. Von seiner Chromatik sagte man bisher nur, daß sie schwer ist. Aber sie ist innerlich konsequent, schluß- und folgerichtig, für Renner speziell, der sie so erfaßt, daß Akkord und Harmonie im hergebrachten Sinne förmlich aufgehen und nur mehr die ruhenden Pole bilden für akzentvolle Bewegungs-, End- und Ausgangsstellen, ein musikalisches Charisma. Daher ist dieser Stil in sich rein und unvermischt, in gewissem Sinne auch melodiös, da seinen satzchromatischen Fortschreitungen stets, latent oder offen, eine chromatisch-melodische Linie oder Skala zugrunde liegt. Mit einem Worte: In dieser Musik erschließen sich Satz und Stil, die sich allerdings leichter dem Ohre als dem Auge kundtun, und sie hat zunächst den Vorzug, wirklich neu und modern zu sein, bietet aber auch, sobald sie ihre Stil- und Wesenselemente in der angedeuteten Richtung ausbaut und formal verdichtet, Aussicht, mit oder neben Springer den Ton zu finden, um den alles Ringen geht, einen Stil, neu von Gesicht und alt von Gehalt, dort im bewußten Anschluß an die liturgische Melodie — Springer, *Missa „Ressurrexi"* —, hier unter dem strengen Gesetze der logischen Harmonie (Chromatie) als dem Träger eines freien musikalischen Gesamtgedankens. Man untersuche daraufhin unseres Meisters *„Missa solemnis"* (op. 30, Feuchtinger, Capra-Turin), oder, um auch ein Chorlied zu zitieren, das bekannte „Gnadenmutter" (Marienlob, Nr. 14), um zu erkennen, worin und in welchen Einzelheiten unsere Modernen sich unterscheiden, und man wird sehen, welchen von ihnen das Stigma der Modernität mehr auszeichnet als einen anderen. Allerdings müssen wir, um objektiv zu sein, hinzufügen, daß diese auserlesene Schreibweise Renners nur unserer besseren, modernen Kirchenchören lieb und zugänglich ist.

Mehr Anerkennung als in seinen Chor- und Gesangswerken hat Renner sich auf dem Gebiete der Orgel verschafft, nicht nur als gewissenhafter und nimmermüder Lehrer an der Kirchenmusikschule, wo er schon ein ganzes Geschlecht von Organisten unterrichtet hat, sondern auch als Orgel-Komponist. Dass hier sein eigen Feld liegt, auf dem er als Harmoniker Positives und Wertvolles errang, steht außer allem Zweifel. Während das 19. Jahrhundert die Orgelkomposition fast ausschließlich Meistern zweiter Stärke überließ, scheint das 20. Jahrhundert

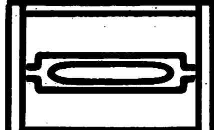
die vorliegenden großen Aufgaben und Entwicklungen auch durch die Königin der Instrumente lösen zu wollen. Bereits mit Rheinberger kam das weitschauende Unternehmen in Fluß. Max Reger, der bleibende Ausgangspunkt der neuversierten Kunst, schwang das rollende Rad zu mächtig, um nicht das Auge der Zeitgenossen auf sich zu lenken. Ganz in seiner Nähe steht, freilich viel ruhiger und gemessener, Renner, dessen Orgelwerke jetzt schon in den weitesten Kreisen Eingang und Beachtung gefunden haben. Auch hier griff man, ohne sich über die stilistischen Eigenschaften und Tendenzen des Meisters näher Rechenschaft zu geben, sichtlich eifriger zu und fühlte die Gedanken der sorgsam dahinstreifenden, Zug um Zug wachsenden Linien eher als man sie stilistisch durchdachte. Seine großen Suiten (op. 56, 61 und 70), die Sonaten in *G-Moll* (op. 29) und *C-Moll* (op. 45), endlich das Thema mit Variationen (op. 58) zeigen ihren Schöpfer vertraut mit allen guten Formen jener Meisterwerke, die diesen Formen selbst Leben und Brauchbarkeit verliehen haben.

Wohl in den meisten jungen Organistenhänden befinden sich heute Renners 12 Trio (op. 39), seine 12 Tonstücke (op. 19) und die 30 leichten Präludien (op. 48). Noch mehr aber fast als durch seine siebenmal gesiebten gedruckten Werke weiß Renner durch die Augenblicksarbeit zu fesseln, die er als Improvisator auf der Orgel selbst leistet, wo er dem altklassischen wie dem modernen Stil gleich gerecht zu werden versteht. Das ist weit bekannt; weniger weiß und anerkennt die Öffentlichkeit, daß er als Choralbegleiter mit allem Geschick die liturgischen Gesänge auszudeuten weiß, ohne daß er sich genötigt sähe, von der diatonischen Basis abzuweichen oder die gleißenden Mittel des zwölfstufigen Tonnetzes wahllos anzufordern. Hier vor allem, nicht bloß als Orgelmeister im allgemeinen, steht er unmittelbar neben Springer als gleichgesinnter und ebenbürtiger Partner. Für die freie Behandlung des Chorals auf der Orgel sei auf sein opus 33 „16 Tonstücke über Choralmelodien“ angelegentlich hingewiesen.

Einem in der kirchlichen Musik so vielseitigen und gediegenen Meister konnte auch die weltliche Tonkunst nicht verschlossen bleiben. Schon vor Ausgabe seiner großen Chor- und Orgelwerke beschäftigten ihn außerkirchliche Stoffe angelegentlich. Allerliebst ist sein Singspiel: „Joseph Haydn“ op. 36, Text von Frz. Lehner. Außer der 4sätzigen Serenade (op. 25) und Männer- und gemischten Chören erschienen viele Lieder für eine Singstimme und Klavier (op. 9, 21, 46, 49, 53, 59), die des Meisters Namen als Lyriker weithin, vor allem auch in den Konzertsaal, trugen, wo niemand mehr ein Befremden zeigt, ihn auf großen und ernsten Programmen mitten unter Bruckner und Brahms, Schubert und Reger zu finden. Ja, mit seinem noch ungedruckten *C-Moll*-Streichquartett, das bei seiner Uraufführung im „Regensburger Musikverein“ größten Beifall auslöste und von Quartettmeister Hösl-München als hochstehende Komposition anerkannt wurde, sowie mit seiner „Romantischen Ouverture“ für Orchester (op. 38) ist Renner in die Reihe der Meister eingetreten, die auch die Welt anerkennt. Gerade auf diesem Gebiete kann ja ein Tonsetzer Vollkunst zeigen und beweisen, daß er auch die großen und schwierigen Formen der Komposition beherrscht, Formen, die jedem, der nicht durch die Schule gegangen, natürlich versagt bleiben.

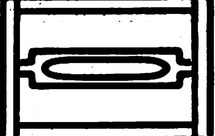
Es kann nicht im Interesse und im Rahmen dieser Skizze liegen, darzulegen, ob und aus welchen Gründen unser Meister sich an sein bisheriges Kunstideal halten darf. Augenblicksmusik ist es nicht, die er geschrieben, und so wird ihr auch mehr beschieden sein als ein bloßer Augenblickserfolg. Ihn, den kirchenmusikalischen Brahms, hat nicht die „Technik“ allein geleitet und begeistert; was ihm der Geist gegeben hat, ist mehr, es ist Farbe und Geschmack, Gestalt, Leben und Kraft, ehrbares Wollen vereint mit illuminativem Können, reich und stark genug, aus eigenem zu leben und das innere Wachstum, unbekümmert um den Lärm ringsum, zu schützen und zu fördern. Hiezu schenke unserm verehrten Herrn Jubilare ein guter Genius nochmal zweieinhalb Dezennien!





Joseph Rheinbergers Messen

Von Professor Jos. Renner, Regensburg
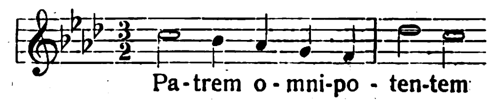


II. Messen für gemischten Chor mit Orgel

Die „Orgelmesse“ wird bekanntlich von allen jenen Chören, welche nicht gewohnt sind ohne Begleitung zu singen und welchen kein Orchester zur Verfügung steht, mit Vorliebe gepflegt, da ja die Unterstützung durch die Orgel eine erwünschte, sichere Basis für die Sänger bildet. Aber auch Chöre, welche viel *Acappella* singen, greifen schon der Abwechslung halber sehr gern des öfteren zu Messen mit Orgelbegleitung. Es ist deshalb zu begrüßen, daß wir auf diesem Gebiete zwei Messen besitzen, welche in hervorragendem Maße die charakteristischen Merkmale der Kunst Rheinbergers aufweisen. Die erste derselben ist die Dr. Fr. X. Haberl gewidmete, in *F-Moll* stehende „Messe für vierstimmigen gemischten Chor mit Orgel op. 159“,[1] eine auch liturgisch richtige Komposition von hohem Kunstwert — es sei hier nur an den meisterhaften Kanon des *Benedictus* erinnert — die zu den bekanntesten Messen des Meisters zählt und schon von vielen strebsamen Chören aufgeführt wurde.

Sehr treffend charakterisierte das Werk bald nach seinem Erscheinen E. v. Werra im Kirchenchor 1890: „Der als Komponist hochgefeierte Münchner Hofkapellmeister wollte mit dieser Messe offenbar ein Werk liefern, das den öfter geäußerten Wünschen nach liturgischer Korrektheit gebührend Rechnung tragen sollte. Daß dieses vor allem anzuerkennende Streben die musikalische Schaffenskraft des Meisters nicht lähmte und verkümmerte, beweist der frische, rege Zug, welcher durch das ganze Werk geht. Daß auch die formelle Seite desselben überall seinem großartigen Können entspricht, braucht bei ihm nicht erst gesagt zu werden, um so mehr, als ihn bei diesem kirchlichen Werke offenbar tiefer Ernst für dessen Bestimmung leitete. Dem Referenten war es von höchstem Interesse, zu beobachten und zu verfolgen, wie Rheinberger, dem es wahrlich an musikalischer Formgewandtheit und Gestaltungskraft nicht gebricht, eben diese den höheren Zielen seines Kunstwerkes dienstbar zu machen sucht. Wie fein gewählt wird z. B. der Wechsel der Tonarten herangezogen, um, unbeschadet der ästhetischen Einheit des Ganzen, den Einzelheiten im heiligen Texte die entsprechende Stimmung und Haltung zu geben! . . . Da die Kirche die moderne Tonkunst nicht von ihrem Heiligtume ausschließt, wenn sie dessen würdig zu sein sich bestrebt, so glauben wir Rheinbergers Messe den Chören warm empfehlen zu können.“

Diesem objektiven Urteile eines musikalisch gesund empfindenden, hochgebildeten und auch von Anhängern der strengsten Richtung als kirchenmusikalische Autorität geschätzten Mannes wird sich jeder anschließen müssen, der das Werk gründlich studiert hat. Daß es harmonisch ungemein zart und eigenartig empfunden ist, zeigt gleich der stimmungsvolle Anfang; aber auch im weiteren Verlaufe des Werkes stoßen wir auf zahlreiche melodische und harmonische Feinheiten. Wie flehend klingt nicht das zweite Miserere im *Gloria* mit seiner Wendung nach *F-Moll*, die das darauffolgende helle *F-Dur* des *Quoniam* dann um so frischer, freudiger eintreten läßt!

Auch das *Credo* besteht nicht, wie bei so vielen Kirchenkomponisten, aus einer plan- und ziellosen Aneinanderreihung von mehr oder weniger kurzatmigen, fortwährend kadenzierenden Phrasen, die sich in ermüdender Weise immer um das gleiche tonale Gebiet drehen und daher eine trostlose Monotonie erzeugen müssen, sondern ist formell vortrefflich proportioniert, hebt die textlich bedeutsamen Stellen auch durch neue harmonische Farben heraus und wird durch ein das Ganze einheitlich verbindendes Thema:
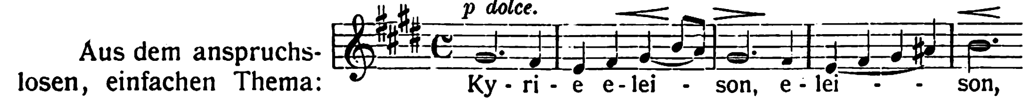


[1] Leipzig, Leuckart (1890). Instrumentiert wurde dieselbe nachträglich von Joh. Meuerer (gleicher Verlag).

zu einem schön gegliederten Satze gestaltet. Die ätherischen Akkorde des *Sanctus* weichen bald einem kräftig gehaltenen *Pleni sunt coeli* mit interessanter Engführung bei *gloria tua,* dem dann mit gesteigerter Ausdruckskraft ein kurzes, aber frohlockend sich emporschwingendes *Osanna* folgt. Das *Benedictus* haben wir schon erwähnt. Den kunstvollen, von Sopran und Tenor geführten streng kanonischen Dialog unterstützen kontrapunktierend die beiden andern Stimmen, manchmal auch die Motive desselben imitierend, und dadurch eng verflochten in das hervorragend schöne Gewebe des Ganzen. Die Schwierigkeit, bei aller Strenge der Form ein ausdrucksvolles Tonstück zu schaffen, hat Rheinberger hier glänzend gelöst und dürfte er auf diesem Gebiet überhaupt keinen Rivalen besitzen. Wir wenigstens wüßten in der ganzen modernen Kirchenmusikliteratur kein zweites diesbezügliches Beispiel zu nennen.
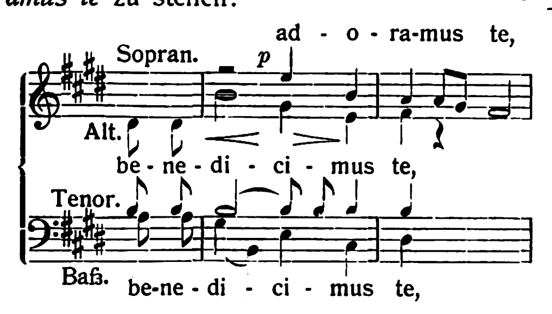
Wieder dem Chorale entnommen ist das erste, überaus schlichte Motiv des *Agnus Dei,* das beim 2. *Agnus* in reizvoller Weise in *A-Moll* erscheint und in ausdrucksvollen Nachahmungen durch alle Stimmen geführt wird, bis an seine Stelle ein rührend inniges *dona nobis pacem* tritt. Dieses bringt mit seiner zarten, kindlich frommen Bitte um Frieden das Werk zu ergreifendem Abschluß. Selbstverständlich verlangt die fein gefügte Orgelbegleitung einen Organisten, der es versteht, diskret und mit farbenreicher Registrierung zu begleiten.

Ganz anderen Charakter trägt die zweite der Messen für gemischten Chor mit Orgel, welche Rheinberger als op. 192 im Jahre 1899, zwei Jahre vor seinem Tode, unter dem Titel „Messe *Misericordias Domini*" bei Otto Forberg veröffentlichte. Was uns aus dieser Partitur so wohltuend entgegenweht, ist die abgeklärte, friedenvolle Stimmung einer harmonischen Natur, die, im edlen Sinne, heitere Ruhe eines tiefinnerlichen Gemütes.
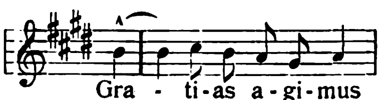
Aus dem anspruchslosen, einfachen Thema:



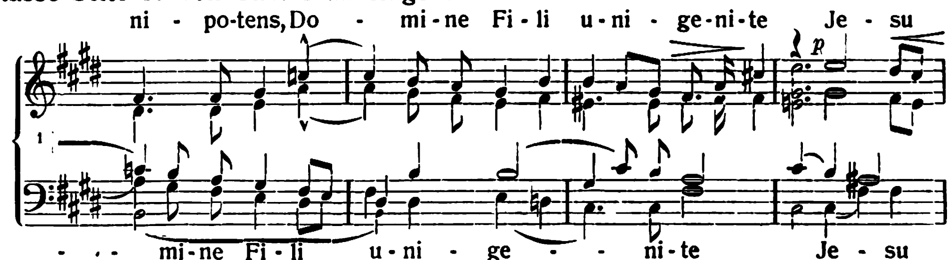
entwickelt sich ein prächtig aufgebauter Satz, in dem uns schon der neunte Takt eine eigenartige, wirksame Umkehrung bringt: das Thema der Oberstimmen wird in die Unterstimmen verlegt, während das Motiv des Basses imitatorisch im Sopran und Alt erscheint. Nebenbei bemerkt, dürfte es sich Seite 6 empfehlen, den 6. Takt auszulassen, da er nur eine bloße Wiederholung bietet. In Takt 7 auf gleicher Seite singe der Tenor als erste halbe Note das kleine *fis* statt *a* und der Alt ergänze Takt 8 und 9: Im fließend geschriebenen *Gloria* hat das *benedicimus te* selbstverständlich vor *adoramus te* zu stehen:



Auch verbessere man Seite 9, Takt 11 den Druckfehler im Sopran also:

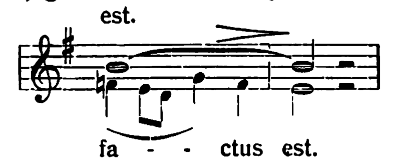


und lasse Seite 10 von Takt 8 an singen:



Das *Credo* — ebenfalls ein festgegliederter, einheitlicher Organismus, der keine Ermüdung aufkommen läßt — enthält zahlreiche Schönheiten. Es sei hier nur an die sinnige Tonmalerei bei *descendit,* an das ungemein zarte *Et incarnatus est* und an das hoffnungsfreudige *Et vitam* erinnert. In diesem Teile empfiehlt sich die Berücksichtigung nachstehender Korrekturen, um auch die leisesten Bedenken zu beseitigen:

1. Seite 19, Takt 8 und 9, gebe man dem Sopran und Alt:



2. Seite 19, Takt 11 und Seite 20, Takt 1—4 lege man den Text folgendermaßen unter:

- fi-xus e-ti-am pro no - bis: sub Pon-ti - o Pi-la - to pas-sus,

f

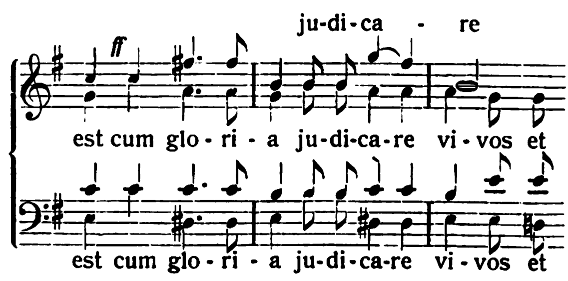
Cru-ci - fi - xus e-ti-am pro no-bis: sub Pon-ti-o Pi-la - to pas-sus, pas-sus,

e - ti - am pro no - - bis: sub
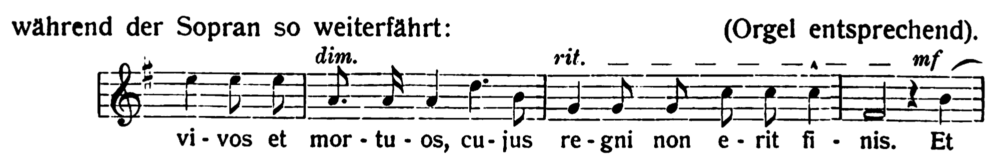
f

am pro no - - - bis: sub Pon - ti - o Pi - la - to pas-sus,

3. Seite 21, nach Takt 6, könnte das fehlende *cum gloria* etwa in dieser Weise ergänzt werden:
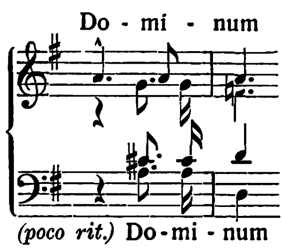


während der Sopran so weiterfährt: (Orgel entsprechend).

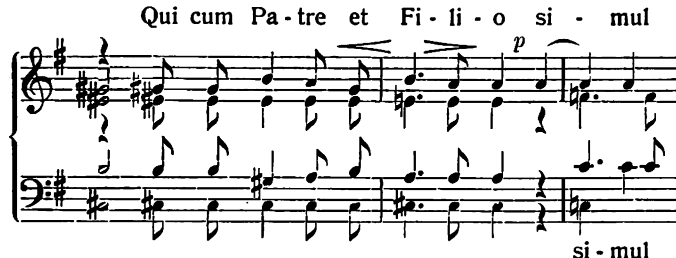


[1] Die kleinen Noten beziehen sich auf die Orgelbegleitung.

4. Seite 22, Takt 2 deklamiere der Chor:



und schalte auf der gleichen Seite nach Takt 6 ein:



Die anderen Teile der Messe, nämlich das feierliche *Sanctus,* das liebliche *Benedictus* mit seinen melodischen Imitationen und das wieder mit besonderer Sorgfalt komponierte *Agnus Dei,* sind liturgisch tadellos und gliedern sich dem Vorausgegangenen in würdiger Weise an. Im übrigen hat der Herr Verleger in Aussicht gestellt, bei einer Neuauflage des Werkes auf die Revision des Textes Rücksicht nehmen zu wollen.

Außer diesen beiden Originalwerken für gemischten Chor und Orgel sind hier noch zwei Bearbeitungen zu erwähnen. Im Jahre 1902 edierte nämlich Leuckart in Leipzig die bereits besprochene Messe op. 126 und die noch zu besprechende Messe op. 172 als op. 126b und op. 172b auch in einer Ausgabe für gemischten Chor und Orgel,[1] welche sich bereits großer Beliebtheit erfreut. Selbst Chöre, welchen früher die Rheinbergersche Kirchenmusik eine *terra incognita* war, haben jetzt diese leicht sangbaren, dabei liturgisch einwandfreien Bearbeitungen in ihr Repertoire aufgenommen. Sehr warm begrüßt wurden diese beiden Ausgaben auch von der Kritik. So schrieb eine Berliner Musikzeitschrift über op. 126b: „Dieses hehre Meisterwerk hat durch die im Geiste ihres edlen Schöpfers ausgeführte Bearbeitung an tiefer Eindringlichkeit noch gewonnen. Rheinbergers von inniger Frömmigkeit inspiriertes Melos, seine stets den strengsten Gesetzen des Wohllauts und der Harmonie entsprechende Phraseologie, seine reichgegliederte und doch immer durchsichtige Klarheit bewahrende Satzbaukunst, seine spielende Leichtigkeit in der vokalen polyphonen Ausgestaltung — das sind die leuchtenden Vorzüge dieser *A-Dur*-Messe.“ Und P. Michael Horn, ein begeisterter Verehrer der Rheinbergerschen Kunst, bemerkt in einer Besprechung des gleichen Werkes in der „Greg. Rundschau“ u. a.: „Bekanntermaßen ist der Rheinbergersche Vokalsatz, wenn auch hie und da weich gehalten, in manch anderer Hinsicht so vortrefflich, daß er hoch erhaben ist über die meisten kirchlichen Vokalsätze unserer Zeitgenossen, die ja leider, wie seit Jahren die ewige Klage geht, auf ausgetretenen Pfaden sich bewegend, vielfach leere Schablone geworden sind.“

Über die zweite dieser Bearbeitungen, die musikalisch noch höher stehende Messe in *As-Dur* op. 172b, äußerte sich die Schlesische Volkszeitung in Breslau ebenfalls sehr anerkennend: „J. Renner jun. hat die ursprünglich für Männerchor geschriebene Messe einer Umarbeitung für gemischten Chor unterzogen und dieselbe dadurch dankenswerterweise weiteren Kreisen zugänglich gemacht. Die Messe verdient aber auch ausgedehnteste Verbreitung. Vornehme, edle Faktur und reiche Gliederung sind ihr zu eigen, worüber ein eigentümlich wehmütiger Glanz ausgebreitet ist — eben ein echter Rheinberger. Gleich Epheugerank umzieht und umspielt der wie immer fein ersonnene Orgelpart das Gefüge der Singstimmen. Bessere Chöre werden diese Messe schnell in ihr Herz schließen, zumal bei öfterem Hören immer neue Schönheiten daraus hervorzuquellen scheinen — der beste Beweis für den Kunstwert einer Komposition.“ Und P. M. Horn verteidigt
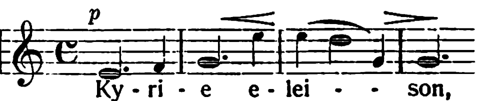
---

[1] Messe in *A-Dur* für vierstimmigen gemischten Chor mit Orgel von Rheinberger, op. 126b. — Messe in *As-Dur* für vierstimmigen gemischten Chor mit Orgel von Rheinberger, op. 172b. — Nach der Originalausgabe bearbeitet von Jos. Renner jun.

a. a. O. die Kirchlichkeit auch dieser Messe mit warmen Worten und bemerkt zum Schluß sehr richtig: „Besondere Sorgfalt in der Wiedergabe erheischt das *Benedictus*. Manche werden nun wieder fürchten, der 6/8-Takt passe an sich nicht in die Kirche. Solche kommen aber dann mit dem gregorianischen Choral in den ärgsten Widerspruch, da bekanntlich dieser in seinen ausdrucksvollsten Stellen den dreiteiligen Rhythmus aufweist."

Noch eine Messe für gemischten Chor haben wir hier anzuführen, nämlich die „Messe in *C*[1] für Soli, Chor und Orchester oder mit Streichinstrumenten und Orgel op. 169." Dieses gewaltige Werk, leider die einzige Instrumentalmesse Rheinbergers,[2] nimmt unter den begleiteten Messen des Meisters sowohl seinen Dimensionen als auch seinem inneren Gehalte nach einen ganz hervorragenden Platz ein. Alle jene Chöre, welche sich im glücklichen Besitze eines guten Orchesters wußten, haben sich auch sofort nach Erscheinen des Werkes desselben bemächtigt, was bei der notorischen Armut an wertvollen Novitäten gerade auf diesem Gebiete nur zu begreiflich ist. Künstlerische, den Vokalsatz nicht überwuchernde Behandlung des Orchesters, kirchlich würdiger Ausdruck und moderne Schreibweise lassen sich eben sehr wohl vereinigen, wie wir z. B. an Brosigs Orchestermessen und an Rheinbergers op. 169 deutlich sehen können. Das Orchester ist selbständig behandelt, ordnet sich aber dennoch dem vokalen Teile in entsprechender Weise unter, so daß dieser seiner natürlichen Bestimmung gemäß dominiert und nicht — wie in manchen Messen dieser Art — bloß zur harmonischen Füllstimme degradiert wird. Da auch der Text eine liturgisch richtige Behandlung findet, so zögern wir keinen Augenblick, Rheinbergers Instrumentalmesse op. 169 für das Prototyp moderner, dabei kirchlich würdiger und liturgisch korrekter Orchestermessen zu erklären.

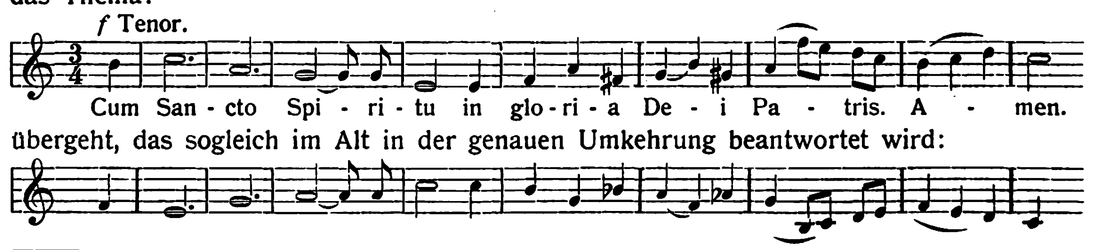
Trotz der hohen Opus-Ziffer ist in diesem Werke nirgends ein Erlahmen der Phantasie bemerkbar, überall treffen wir auf reiche Erfindung, interessante polyphone Gestaltung und meisterliche Orchesterbehandlung, die uns zeigt, daß der Schöpfer des Werkes den Instrumenten ihre intimsten Wirkungen abgelauscht hat.

Schon das Kyrie ist ein formell und inhaltlich meisterhaft aufgebauter Satz. Nach zwei einleitenden, ruhig bewegten Takten des Orchesters beginnt der Chor einfach, wie meistens bei Rheinberger, aber ausdrucksvoll:



hiebei von den Violinen in anmutiger, dabei aber keineswegs aufdringlicher Figuration zart umspielt. Zu dem homophonen *Kyrie* bildet das nun folgende polyphone, mit der Tonart der Dominante beginnende *Christe* einen wirksamen Kontrast. Von sehr guter Wirkung ist am Ende desselben die Stelle, in der das Violoncell wieder das Hauptthema des *Kyrie* ankündigt, und wunderbar verklingt im leisesten *pp* der Schluß des Ganzen, in den Oboen und Fagotten nochmals das erste Motiv wie verklärt hinhauchend.

Das markige, zuerst in den Hörnern und Streichern *unisono* auftretende, seine Verwandtschaft mit dem Chorale nicht verleugnende Motiv: ist charakteristisch für das *Gloria*, welches zum Schluß in eine grandiose Fuge über das Thema:



übergeht, das sogleich im Alt in der genauen Umkehrung beantwortet wird:
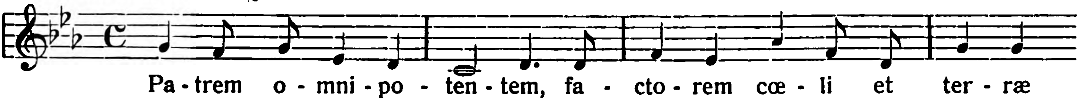
---

[1] Leuckart, Leipzig, 1893.

[2] Von instrumentierten Kirchenkompositionen Rheinbergers existieren außer dieser und der Messe op. 172 sowie dem *Requiem* op. 60 nur noch zwei Werke, nämlich die beiden hervorragend schönen und schon viel gesungenen *Stabat mater* op. 16 (Leipzig, Siegel) und op. 138 (Schwann), welche beide mit Begleitung des kleinen Orchesters geschrieben sind und den ergreifenden Text zu tiefinnerlicher Wirkung bringen.

Nach lebensvoller, sich immer mehr steigernder Durchführung beendet eine kräftige Engführung und ein nochmaliges, überwältigendes Eintreten des Themas auf der Dominante den Satz in ungemein intensiv wirkender Weise.

Ernst und gemessen tritt uns im *Credo* unisono das im Verlaufe des Satzes öfters wiederkehrende Hauptthema:
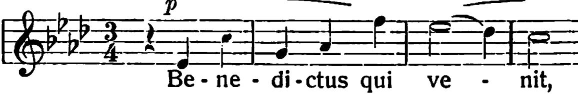


entgegen, dessen dem Ernste des Chorales adäquate Grundstimmung erst im ungemein zarten *Et incarnatus* einem helleren, freundlich-milden *C-Dur* weicht.

Ein ergreifender, glücklicher Gedanke ist es, wie hier die beiden Violinen in sinniger Weise wiederholt das chorale *Salve-Regina*-Motiv dazwischen rufen:



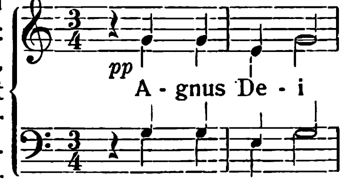
Auch im weiteren Verlauf des *Credo* treffen wir auf zahlreiche Feinheiten des Ausdrucks und der Erfindung, auf die alle einzugehen uns der Raum verbietet, nur auf den mit der ganzen Pracht des Orchesters strahlend eintretenden Schluß bei *Et vitam,* der nie seine Wirkung verfehlt, sei noch eigens hingewiesen.

Ein liebliches Vorspiel der Streichinstrumente leitet das feierliche, ziemlich kurze *Sanctus* ein, während im *Benedictus,* einem reich ausgeführten polyphonen Satze, das ausdrucksvolle Thema:
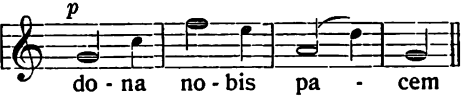


sowie noch einige andere Motive in meisterlicher Art zu einem ungemein wohlklingenden Stücke entwickelt werden.

Obwohl schon die vorhergegangenen Teile viel des Schönen und Erhebenden boten, bringt der letzte Teil dieses Meisterwerkes noch eine gewaltige Steigerung. Mit einem Motiv, wie es selbst der Choral nicht aszetischer gestalten könnte, und das später in erhöhtem Ausdruck wiederkehrt:



beginnt ohne jede Begleitung das stimmungsvolle *Agnus Dei,* dessen innig flehendes *miserere* besonders eindringlich vertont ist. Nach dem dritten, harmonisch und melodisch in neuer Beleuchtung erscheinenden *Agnus Dei* leitet das Orchester allmählich in das in der gesamten kirchenmusikalischen Literatur als Unikum dastehende *dona nobis pacem* über, das auf dem Orgelpunkte *C* ein 43 Takte langes Fugato über das charakteristische Motiv:

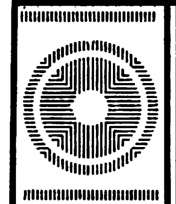


bildet. In diesem *dona* hat Rheinberger, gleichsam um dem schönen Werke einen möglichst würdigen Abschluß zu geben, noch einmal sein ganzes kontrapunktisches Können wie in einem Brennpunkt zusammengefaßt und ein harmonisches und polyphones Meisterstück geschaffen, dem wir in der gesamten Musikliteratur nur die noch ausgedehntere Fuge „der Gerechten Seelen“ aus dem deutschen *Requiem* von Brahms an die Seite zu stellen wüßten.

Die „Messe in *C*“, wie der bescheidene Titel lautet, ist, wie schon aus ihrer ganzen Anlage und ihrem Umfang hervorgeht, keine Messe für gewöhnliche Sonntage, sondern eine *Missa solemnis* von höchstem Kunstwerte, eine Festmesse in des Wortes vollster und edelster Bedeutung, und als solche wird sie auch von unseren besten Instrumentalchören an Festtagen immer wieder mit Begeisterung zur Aufführung gebracht.[1]

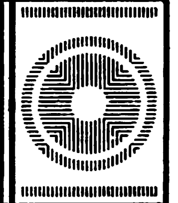
---

[1] Bei dieser Gelegenheit möchten wir auch auf Rheinbergers andere Kirchenkompositionen mit Orgelbegleitung hinweisen, z. B. auf die wirkungsvollen „Fünf Hymnen“ op. 140 (Leipzig, Kirchner) — eine Prachtnummer ist vor allem op. 140, Nr. 5: *Angelis suis* für Bariton-Solo (mit gemischten Chor und Orgel), dann auf die zwei Offertorien *Confitebor* und *Recordare virgo*, sowie auf den Psalm *Miserere* (mit nichtobligater Orgel), in welchem zwei Falsibordoni mit Choral abwechseln. (Düsseldorf, Schwann.) — Die im ersten Rheinberger-Artikel *Musica Sacra* 1918 (S. 43, Anm. 3) besprochenen Neubearbeitungen der Messen op. 83, 117 und 151 sind bereits erschienen.



I. Die Messen am Feste Christi Himmelfahrt und am Sonntag in der Oktav

Von P. A. Weiß, S. D. S., Jägerndorf (Schlesien)



1.

Christus, das Licht der Welt, wurde uns seit dem Karsamstag symbolisch in der brennenden Osterkerze gezeigt. Heute leuchtet sie uns zum letzten Male; nach Lesung des Epistel- und Evangeliumabschnittes, die uns die historische Tatsache der Auffahrt des Herrn erzählen, erlischt ihr Licht. Der Heiland wandelt nicht mehr persönlich auf Erden, er sendet den Geist der Wahrheit, der die Menschheit erleuchten und seine Kirche regieren soll, er selbst hat seine Herrschaft im Himmel angetreten, an der alle teilhaben werden, die auf Erden der Herrschaft seiner Kirche sich gläubig unterwerfen. Gewiß war den Jüngern der Abschied von ihrem Meister schwer geworden, doch die Sicherheit ihrer baldigen Wiedervereinigung mit ihm, den sie nun vollkommen erkennen als den von Gott Ausgegangenen, drängt in ihren Herzen die Abschiedstrauer vor der Freude des Wiedersehens zurück, und so stehen sie staunend und hören die Stimmen der in leuchtende Gewande gekleideten Männer.

Introitus. „*Viri Galilaei, quid admiramini aspicientes in coelum:* Ihr Männer von Galiläa, was schauet ihr gen Himmel und staunet? *alleluia; quemadmodum vidistis eum ascendenten in coelum:* wie ihr ihn sahet auffahren in den Himmel, *ita veniet*: so wird er wiederkommen." Auch wir folgen staunenden Blickes dem Heiland in den lichtflutenden Äther und freuen uns ob der ihm zur Rechten des Vaters übertragenen Herrschaftsmacht, wir lobsingen ihm im Verein mit allen Völkern, die sich seinem Allmachtszepter beugen: „*Omnes gentes plaudite manibus:* Ihr Völker alle, klatschet mit Händen, *jubilate Deo in voce exultationis:* jauchzet Gott mit Jubelschall."

Die Jünger kehrten nach der Auffahrt ihres Meisters nach Jerusalem zurück, und zwar „mit großer Freude". Mit diesem einen Worte, sagt Guèranger, drückt das Evangelium einen wesentlichen Zug des heutigen Festes aus, welches, trotzdem es von einer milden Melancholie übergossen erscheint, dennoch mehr Freude und Triumph atmet als irgend ein anderes; denn der in seine Herrlichkeit sich erhebende Sieger, unser Meister, geht dorthin, um uns, wie er versprochen, beim Vater Wohnungen zu bereiten. Mit welch anderen Gefühlen, weil mit klarem Verstehen, werden die Apostel von jetzt an den Psalm 46 gesungen haben — dieses eigentliche Himmelfahrtslied, und ebenso den Psalm 67 — dieses prophetische Triumphlied auf Christus, welchen entnommen sind die Allelujaverse: „*Alleluia, alleluia. Ascendit Deus in jubilatione:* Auffährt Gott mit Jubel, *et Dominus in voce tubae:* und der Herr unter Posaunenschall." Der Herr erhebt sich — huldigend und lobsingend begleiten ihn die Engelscharen bei seiner Rückkehr zum Thronsitz seiner Herrschaft, wo er seine Sohnesrechte in Besitz nimmt. Lobsingen auch wir ihm in Freude und Dank; denn „des Hauptes Verherrlichung ist ja der Ruhm seiner Glieder, die Bürgschaft unserer Erhöhung.

„*Alleluia. Dominus in Sina in sancto:* Der Herr ist auf Sinai im Heiligtume — auf dem Sinai der Belohnung für Gesetzestreue, wo er, die eines Sinnes mit ihm sind, wohnen läßt in der Vollendung seiner Huld; *ascendens in altum, captivam duxit captivitatem:* aufsteigend zur Höhe führte er die Gefangenen mit sich; er hat die Grabessiegel gesprengt und die in der Vorhölle zurückgehaltenen Gerechten in Kraft heraus- und emporgeführt zu den ewigen Hügeln ihrer Sehnsucht. *Alleluia.*

Offertorium. Siehe den ersten Allelujavers. — Feiern wir das heilige Opfer gläubigen und andächtigen Geistes stets mit dem Priester und verherrlichen wir es opferfreudig durch unseren Gesang aus würdigem Herzen, mit reinen Lippen, damit wir, erfüllt von den vom Altare strömenden Gnaden und bereichert mit den aus Christi Blut und

Tod quellenden Verdiensten, gewürdigt werden teilzunehmen an der Gottheit dessen, der in den Himmel sich erhob! (Präfation.)

Communio. Den tiefsten Grund, dem Herrn zu lobsingen, haben wir in dem Umstand, daß er sich herabgelassen hat, mit Gottheit und Menschheit in Brotsgestalt bei uns einzukehren, um sich selbst als „das Unterpfand unserer eigenen zukünftigen Herrlichkeit“ zu geben. Danken wir ihm dafür jederzeit, indem wir die Harfe unserer liebdurchglühten Herzen auf seinen Preisgesang einstellen: *Psallite Domino, qui ascendit super coelos coelorum ad Orientem:* Lobsinget dem Herrn, der aufsteigt über die Himmel der Himmel gegen Aufgang — dem ewigen Lichtreich entgegen. *Alleluia.“*

Die Teilnahme an Christi Gottheit ist das eine Ziel all der Gnaden, die wir Tag um Tag erbitten und empfangen; im ewigen Genusse seiner Schönheit liegt unser Leben, unsere Seligkeit und wir, die wir auf Erden wandeln, um unserem göttlichen Haupte angegliedert zu werden durch getreue, beharrliche Nachfolge, würden vergebens nach dauerndem Glücke streben, wenn wir es anderswo suchen wollten. (Nach Guèranger.)

2.

Gehorsam dem Auftrage des Herrn gingen die Jünger nach Jerusalem zurück, um in Zurückgezogenheit auf die versprochene Sendung des Heiligen Geistes zu harren. Die Sehnsucht nach ihm entquillt der Liebe und dem Vertrauen auf die Verheißung ihres Meisters; die Sehnsucht hält sie in Andacht und Gebet, in heiligen Betrachtungen und Gesprächen über die Lehren und Taten Jesu von der Welt fern. Auch wir müssen voll heiligen Verlangens und Andachtsstille den Geist des Lichtes und der Kraft erwarten, wenn wir wollen, daß er unsere Seele mit seinem Gnadenlichte erhelle und mit seiner Kraft erfülle. Beten wir darum mit dem Psalmisten im

Introitus: „Exaudi, Domine, vocem meam, qua clamavi ad te: Erhöre, Herr, meine Stimme, mit der ich rufe zu dir — um dein Licht, das erleuchtet meines Lebens Pfad — um die Kraft aus der Höhe, die mich emporzieht aus des Lebens Fährnis, *alleluia; tibi dixit cor meum:* zu dir spricht mein Herz — dessen Leben du bist, *quaesivi vultum tuum:* ich suche dein Angesicht — diese Sonne der Geister, *vultum tuum, Domine, requiram:* dein Angesicht, o Herr, will ich suchen — immerdar in deiner Gottesgegenwart lebend, die mir Licht und Leben und Beruhigung ist im Dunkel und Wärme meines Lebens; *ne avertas faciem tuam a me:* wende dein Angesicht nicht weg von mir — damit mein Pfad — zur Heiligkeit — der Sonne nicht ermangle, *alleluia, alleluia. — „Dominus illuminatio mea:* Der Herr ist mein Licht — durch seines Geistes Wirken in meiner nachtumgebenen Seele, *et salus mea:* und mein Heil — durch sein Licht, er ist Leuchtturm und Steuermann zugleich für mein wogengepeitschtes Lebensschifflein, *quem timebo:* wen also soll ich fürchten? — ich zittere nur vor Freude, daß du, o Gott, mir nah!“

Der Sohn zur Rechten des Vaters hat die Fülle der Macht empfangen und übt sie aus über das weite Weltenall durch das Walten des Heiligen Geistes — der Himmel ist seines Reiches Feste und die Erde seiner Füße Schemel — sein Königtum unüberwindlich — ohne Ende: *„Alleluia, alleluia. Regnavit Dominus super omnes gentes:* Es herrscht der Herr über alle Völker, *Deus sedet super sedem sanctam suam:* Gott thronet auf seinem heiligen Sitze.“ — Auf seinem Herrscherthrone vergißt er nicht seiner Getreuen auf Erden; er gießt die Fülle seines Geistes über sie aus und wird wieder kommen, um sie zur ewigen Gemeinschaft mit ihm zu führen: *„Alleluia. Non vos relinquam orphanos:* Nicht lasse ich euch zurück als Waisen — meine Liebe, meine Hilfe ist immerfort mit euch durch meinen Geist; *vado, et venio ad vos:* ich gehe hin und komme wieder zu euch — wenn ihr vollendet seid in Kampf und Liebe, *et gaudebit cor vestrum:* und freuen wird sich euer Herz — weil ihr dort sein werdet, wo ich bin, und niemand wird die Freude euch nehmen. *Alleluia.“*

Offertorium. Wie am Feste. — Wir erheben unsere Seele beim heiligen Meßopfer zum Gnadenthrone des Mittlers beim Vater und bitten, daß wir in Freude mitopfernd vom Altare reiche Gottesgaben aufnehmen können, um durch sie unser Inneres dem Heiligen Geiste würdig zu bereiten.

Communio. Die dem hohenpriesterlichen Gebete des Herrn entstammenden Worte erscheinen uns wie eine Rechenschaft des Gottessohnes vor seinem himmlischen Vater; er hat die Seinen bewahrt in seinem Erdenleben, er läßt sie zurück auf Erden, damit sie sein Werk erfüllen; dazu brauchen sie des Geistes Licht und Kraft: *„Pater, cum essem cum eis, ego servabam eos, quos dedisti mihi:* Vater, solange ich bei ihnen war, bewahrte ich sie, welche du mir gegeben hast — um dich ihnen kundzumachen und sie deine Wahrheit zu lehren, *alleluia; nunc autem ad te venio:* nun aber komme ich zu dir — nachdem ich deinen Willen vollzogen; *non rogo ut tollas eos de mundo:* ich bitte nicht, daß du sie wegnehmest von der Welt — ihrer Krone muß erst Vollendung werden, *sed ut serves eos a malo:* sondern (ich bitte) daß du sie bewahrest vor dem Bösen — sende ihnen deine Kraft, daß ihre Feinde nicht triumphieren und daß das von mir in deinem Auftrag gegründete Werk, das sie ausbauen sollen, nicht Schaden leide.“ Auch uns ist eine Zeit der Arbeit auf Erden zugemessen, auch für uns hat der Heiland gebetet um Beistand und Schutz gegen unseres Heiles Widersacher. Bitten wir um Treue in allen Versuchungen und um endliche Beharrlichkeit im Guten, damit unsere Krone zur rechten Zeit vollendet sei und wir in Ewigkeit dem Herrn singen können: *Alleluia, alleluia.*

II. Die Feier des Festes im Felde

Eine Kriegsplauderei von Max Steege, Kgl. Gymnasialmusiklehrer, Neustadt (W.-Pr.)

Himmelfahrtstag war es. Das reingefegte Panjedörflein, in dem wir unsere drei Wochen Reserve zubringen sollten, hatte nur eine einzige Straße, die sich bis zum Urwalde, der wie ein mächtiger Riese aufstieg, hinzog. Bald rechts, bald links von der Landstraße lagen die Panjehäuser mit ihren grauen mit Moos bewachsenen Strohdächern.

Heide, grau und ungemessen,
Wechselt ab mit Moor und Torf.
Losgelöst und weltvergessen
Liegt das kleine Panjedorf.

Kieferwälder sind gezogen
Weit im Kreise ringsumher,
Aber eng ums Dorf gewoben
Ist ein Apfelblütenmeer.

Um die graue Strohdachhütte
Lärmt die jugendliche Schar.
Hoch am Baum aus seiner Bütte
Guckt der wißbegier'ge Star.

Kleiner Wagen hält vorm Hause,
Kleines Pferd schart mit dem Fuß.
Panje kommt zum Abendschmause:
Etwas Brot mit Bohnenmus.

Hier drei Wochen zubringen zu müssen! Ohne Wunsch, ohne Streben, ohne die Möglichkeit, etwas zu erleben. Eine verlorene Zeit, gerade jetzt, wo der ganze Wald in Frühlingspracht prangt.

Es ist mittags 12½ Uhr. Die katholischen Mannschaften sammeln sich, die Gasmaske auf dem Rücken, den Stahlhelm auf dem Kopfe, umgeschnallt. Ein kriegerischer Anblick, als ginge es zum Sturm. Und doch ist der Grund friedlicher Natur. Gottesdienst! Der Vortragssaal ist für die heilige Handlung in ein Bethaus umgewandelt. Vorn erhebt sich ein schmuckloser Altar, der mit einer roten Decke, einem Kruzifix und schönen Feldblumensträußen geschmückt ist. Dicht gedrängt steht die Beterschar. Vorsichtig werden die Türen geschlossen, so daß eine reizvolle Dämmerung entsteht. Plötzlich flammen fünf elektrische Lampen auf, die ihr strahlendes Licht nach allen Seiten ergießen. In liebenswürdiger Weise hat sich die Regimentskapelle zur Verfügung gestellt und begleitet stimmungsvoll in brausenden, jubelnden Akkorden die Gesänge.

Der Priester erscheint im Ornat, und sofort beginnen die feldgrauen Sänger:

„Hier liegt vor deiner Majestät
Im Staub die Christenschar.“

Unwillkürlich legen sie alles hinein, was ihre Herzen empfinden: Sehnsucht und Gottvertrauen, vielleicht auch Bangigkeit der Seele. Aber dann — wie löst sich diese Weise rein und klar aus diesem Untergrund! Einem Bittgebete gleich, das die Seele mit Zuversicht erfüllt, mit Ruhe und Vertrauen. Seiner Predigt legt der Geistliche die Worte zugrunde: „Das Himmelreich leidet Gewalt, und nur die Gewalt brauchen, reißen es an sich.“ Diese Worte geben ein treffliches Bild unserer heutigen Zeit. Nur der tapfer

kämpfende Soldat erreicht sein Ziel, nur der energisch gegen seine bösen Neigungen ankämpfende Mensch wird die Krone des ewigen Lebens davontragen.

Eine längere Pause, die die Feldgrauen mit Gebet ausfüllen, tritt ein. Dann aber ertönt wieder das Einheitslied:

„Jesu, dir leb' ich!
Jesu, dir sterb' ich!
Jesu, dein bin ich
Im Leben und im Tod!"

Wir haben es gesungen, wie wir es empfunden, nicht stürmisch, nicht leidenschaftlich, fromm, bescheiden, aus der innersten Seele heraus, so innig, wie nur Deutsche singen können.

Als dann die Feier ihrem Ende sich nahte, da vereinigten wir uns noch einmal in einem Liede, das ich bisher sehr wenig im Felde hörte:[1]

„Maria zu lieben ist allzeit mein Sinn;
In Freuden und Leiden ihr Diener ich bin."

„Du bist ja die Mutter, dein Kind will ich sein," innig, traulich erklingt es. Wie ein Kind in Gefahren die Mutter um Schutz bittet, so flehentlich, Hilfe heischend dringt es zur himmlischen Mutter empor, damit sie sich als Fürsprecherin bei ihrem göttlichen Sohne verwende. Sonderbar! Dieses Lied, das ich in meiner Jugend so oft zur Ehre der Mutter Gottes gesungen, war später aus meinem Gesichtskreis geschwunden, da es in den amtlichen Kirchenliederbüchern nicht aufgezeichnet war. Hier trat es wieder unter eigenartigen Umständen in die Erscheinung.

Auf der Dorfstraße wird es lebendig. Die Mannschaften kehren heim vom Gottesdienst, gelabt und erquickt. Die Sonne ist am Himmel weiter gerückt. Da vernimmt man in der Ferne einen dumpfen Trommelwirbel. „Es geht bei gedämpfter Trommel Klang." Noch nie hat dieses Lied eine so gewaltige Sprache zu mir gesprochen. Einen Kameraden, der einem feindlichen Schrapnellschuß erlegen, bringt man zur letzten Ruhestätte. Voran schreitet die Regimentsmusik, hinter dem Sarge die Offiziere und eine Ehrenkompagnie. Unter den Klängen des Chorales „Jesus, meine Zuversicht" bewegt sich die Leichenparade langsam vorwärts. Kurze, kernige Worte des Feldgeistlichen, die Melodie „Wer nur den lieben Gott läßt walten" und für immer schließt sich die Gruft über diesem Heldenleibe.

Die Sonne ist fast hinter dem dichten Urwalde verschwunden. Auf einem mit Obstbäumen bepflanzten Platze hat die Regimentskapelle, 26 Mann stark, Aufstellung genommen, um zwei Stunden lang zu konzertieren. Uns war dieser Umstand nicht unangenehm, da wir seit langer Zeit keine gute Musik mehr gehört hatten. Zudem entsprach das Orchester unseren augenblicklichen Anforderungen nach jeder Richtung hin vollkommen. Mit der Ouvertüre zu „Dichter und Bauer" wurde die Vortragsfolge, die auch leichtere Musik in feinen dynamischen Schattierungen brachte, eröffnet. Es paukte, es donnerte, von dem stärksten *Forte* bis in ein kaum hörbares *Pianissimo* verfallend, riß die Musik alles mit sich fort.

Diese Art der Unterhaltung befriedigte uns in hohem Maße. Gern hätten wir uns noch länger dem Zauber der Musik hingegeben. Doch „es wär' so schön gewesen".

„Fertig machen! Abrücken!" Unsere Reserve war bereits in zwei Tagen beendet. Frohen Mutes ging es in die dunkle Nacht hinaus dem Schützengraben zu, über uns der mit Sternen besäte Himmel.

„O Einsamkeit in dunkler Stille,
Ihr Sterne an des Himmels Dom!
Im ewig gleichen Weltenstrome
Erglüht das Herz, erstarkt der Wille.

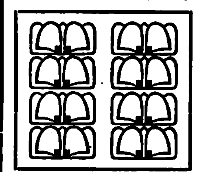
Wollt' ich zuvor dem Schicksal fluchen,
Die Phantasie fliegt schnell zum Glück;
Sie bringt die Tatenlust zurück
Und heißt das Auge kühner suchen.

Mich hat das Leben arg geschüttelt,
Im Wonnerausch sah ich mein Ziel
Und ward Figur im Schattenspiel —

Da hat der Krieg mich wach gerüttelt,
Ich nahm die Führung, und es ward
Dein Ziel die innere Himmelfahrt."

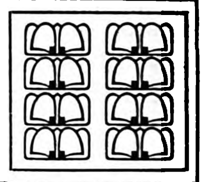
---

[1] Nach anderen Berichten aus dem Felde, namentlich von der Westfront, ist dies das meistgesungenste Marienlied. Die Schriftleitung



Etwas über die Mystik der Kirchenmusik

Dargestellt in einer Homilie von J. E. Veith, Domprediger an der Metropolitankirche zum hl. Stephan in Wien[1]



„Also hat Gott die Welt geliebt, daß er seinen eingebornen Sohn dargegeben.“ Joh. 3, 16.

Das heilige Pfingstfest, das wir heute feiern, ist ein wahrhaft musikalisches Fest: das Fest der wiederhergestellten Harmonie zwischen Gott und der Menschheit in der Kirche. Und da auch wir heute, in diesem Gotteshause, im eigentlichsten und wörtlichen Sinne ein musikalisches Fest zu feiern haben: die Jahresfeier einer Gesellschaft und Institution, deren schönes und würdiges Ziel in der Förderung der echten kirchlichen Musik und des Choralgesanges besteht, so wird es billig und zweckmäßig sein, unser festliches Evangelium auch von diesem Standpunkte aus zu beherzigen. Wir wollen daher zuerst das erhabene, darin ausgesprochene Thema betrachten, samt seinem Kontrapunkte und dem Schlüssel seiner Auflösung; wir wollen dann, zweitens, in Erwägung ziehen, wie dieses große Thema sowohl in unserem sittlichen Leben als in der christlichen Tonkunst durchzuführen sei; zu welchem Ende wir vorher noch den Geist aller Wahrheit und alles Verständnisses um seinen göttlichen Beistand anrufen.

I.

Wenn die Weisen der griechischen Vorzeit so oft jener vielberühmten Harmonie der Sphären gedachten, die aus den Umschwüngen und Bewegungen der Weltkörper gleich einer mächtigen Symphonie hervorgehen soll; wenn, lange vor ihnen, die uralten Lehrer von Hindostan behaupteten, ein jegliches Wesen habe von seinem Schöpfer einen ursprünglichen Rhythmus empfangen, damit alle zusammen, und jedes in seinem Tone, die große Weltenharmonie bilden, so sind wir um so gewisser berechtigt, diese Ansichten nicht für bloße Bilder der Phantasie, sondern für tiefere Erkenntnisse von der Ordnung und Einheit der erschaffenen Welt anzusehen, als auch in der Heiligen Schrift (Job 38) von dem harmonischen Einklange der Himmelskörper die Rede ist, sowie von der Anordnung aller Dinge, welche die göttliche Weisheit nach Maß, Gewicht und Zahl bestimmt hat. (Buch der Weish. 11.) Und gibt nun die gesamte Natur, soweit die menschlichen Forschungen gediehen sind, durch ihre höchst regelmäßigen Zahlenverhältnisse, in den Umschwüngen der Himmelskörper sowohl als in den Gestaltungen der irdischen Dinge, in den Bewegungen und Stufen des Lichtes und der Farben, wie in jenen des Schalles und der Töne, von dem göttlichen Logos Zeugnis, durch welchen das Weltall erschaffen ward, so kann diese wunderbare Ordnung allerdings die große Musik des Weltalls genannt werden, angestimmt zum Lobe seines Schöpfers. „Die Himmel erzählen die Ehre Gottes, seiner Hände Werk verkündet das Firmament.“ (Ps. 18.) Allein die Fülle dieser ganzen Harmonie, die innerste Vollendung aller Akkorde, hängt aus zweifachem Grunde von dem Leben und Wandel, von der sittlichen Stellung des Menschen ab, und zwar erstens, weil er, als geistiges Wesen, mit Selbstbewußtsein und Freiheit oder Innerlichkeit begabt, seinen Schöpfer erkennen, finden und lieben soll, was die Naturwesen, rein als solche, nicht vermögen; sodann, weil er nicht bloß geistigen Wesens ist, sondern zugleich auch der Natur angehört, so dass die beiden großen Reiche der Schöpfung, die Geistes- und Naturwelt, in ihm lebendig vereinigt sind. Durch diese Vereinigung wird der Mensch gleichsam der große Akkord zwischen Geist und Natur, in ihm also erreicht die erschaffene Welt ihren Schluß und ihre Vollendung, und es ist daher kein oberflächlicher Ausdruck, wenn die Menschenwelt in den Evangelien so oft überhaupt als „Welt“ bezeichnet wird.

Soll nun der Mensch, wie es seine höchste Aufgabe fordert, wirklich die Gesamtharmonie der Schöpfung darstellen und erfüllen, so kann dies nur damals zustande kommen, wenn er aus der ganzen Tiefe seiner Innerlichkeit, mit freier Wahl sich zu Gott wendet, der mit seiner Huld und Liebe ihm zuvorkommt; wenn der göttliche Wille ihm als Norm und Gesetz gilt, dem er liebend gehorcht, und dadurch das Ziel seines Daseins, die Fülle oder Beseeligung des Lebens in und aus Gott gewinnt. So wie er aber von Selbstsucht gezogen, dem liebenden oder heiligen Willen seines Schöpfers widerspricht, und dem ewigen Gesetze sowohl, als dem erhabenen Ziele seines Daseins sich entfremdet, so hat er bereits mit kühner Hand in die Weltordnung eingegriffen, die schöne Harmonie gestört und den häßlichsten Mißklang hervorgerufen; entzweiet mit Gott, mit sich selber, mit der ganzen Natur, ist er der wilden

[1]) am Pfingstmontage 1831 in der Kirche zur hl. Anna in Wien zur Jahresfeier der Gesellschaft für Beförderung der Kirchenmusik und des Choralgesanges. Wien 1831. Im Verlage bei Franz Wimmer. — Diese Predigt übersendet uns ein langjähriger Leser der *Musica Sacra,* der liebenswürdige H. P. Dominikus, Superior der Kapuziner auf dem Käppele in Würzburg, zur Publikation mit der Bemerkung: ... „ich meine der Autor, der Inhalt, die Zeit und Gelegenheit wäre wohl für weitere Kreise hochinteressant“. Der Gedankeninhalt der Predigt kann vielleicht für ähnliche Gelegenheiten benützt werden, es braucht gerade nicht Pfingsten zu sein. Die Schriftleitung

Unordnung, der tierlichen Verkehrtheit, der Blindheit und Unwissenheit hingegeben, und in dieser schrecklichen Zerrüttung wäre er, in allem Anfange gleich, in den Abgrund versunken, hätte nicht von oben herab ein siegreicher, dominierender Ton in die schauerlichen Dissonanzen hineingeklungen, hätte nicht das schöpferische Wort sich dargegeben, um, vom Anbeginne der Schuld, zuerst durch die innere Stimme der Warnung, dann in vollendeter Offenbarung, die unseligen Geschöpfe zum Lichte und Leben zurückzuführen.

Und dieses nun ist das heilige Grundthema, von welchem in ältester Zeit alle Völker wußten, und auf welchem, seit Adam her, alles Sein und Bestehen, alle Fortdauer und Hoffnung des Menschengeschlechtes sich gründet: „Also hat Gott die Welt geliebt, daß er seinen eingebornen Sohn dargegeben hat.“ Ein neuer und himmlischer Mensch, und folglich ein Gottmensch, trat in unsere Mitte, um als Gott die neue Gottesoffenbarung, als Mensch die Sühnung des ganzen Geschlechtes zu bringen; er selber ward der höchste und wunderbare Akkord von göttlichem und menschlichem Bewußtsein in einer Person, in einem höhern Ich, um durch seinen vollkommenen Gehorsam unsern Ungehorsam auszugleichen, um durch den harmonischen Einklang des menschlichen Willens in ihm mit dem göttlichen die Dissonanzen unseres Willens zu lösen und allen seinen Brüdern die Erledigung von der alten Schuld, die Mitteilung des erleuchtenden und belebenden göttlichen Geistes, und die Aufnahme in Gottes Vaterliebe wieder zu verdienen. Dies große Thema nun, durch die Person Christi und in dieser Person für immer und ewig verwirklicht, soll von ihm aus im vollen Satze, durch alle Takte oder Epochen der Zeiten hindurch, stetig fortgeführt werden; d. h. das Verdienst und die Gnade Christi sollen zu allen Sterblichen gelangen, und alle durch eigene freie Wahl daran Anteil nehmen, „damit alle, die an ihn glauben, nicht zugrunde gehen, sondern das ewige Leben erhalten.“

Allein dieser herrliche Fortschritt der Akkorde, die in allen Völkern, Menschen, Sprachen und Zeiten das eine große Wort der Erlösung und Wiederherstellung wiedertönen sollen, damit ein Glaube, eine Hoffnung, eine Liebe alle beseele, findet auch einen grellen Kontrapunkt, oder vielmehr schneidend entgegentretende Dissonanzen, in jenem Widerspruche der alten menschlichen Verkehrtheit, wo bald der irdisch-sinnliche Verstand, in seinem tiefsten und engsten Gesichtskreise, bald wieder Hoffart, Sinnlichkeit und andere leidenschaftliche Stimmen den oft geführten Streit auf tausendfache Weise wiederholen. Verworren scheint deshalb die Fuge des Welt- und Erdenlebens der Menschen, und doch hat dieses grelle Gegeneinanderschreiten der widersprechendsten Tonarten einen einzigen allgemeinen Grund: den Gegensatz des alten oder irdischen, und des neuen oder himmlischen Adam im Menschengeschlechte, von welchen der eine nur auf Kosten des andern sich geltend machen kann. Je mehr aber die fleischliche Weisheit ihr Haupt erhebt und gegen den Geist und die höhere Wahrheit zu Felde zieht, desto gewaltsamer sucht sie das große Thema des Evangeliums zu überschreien, überall in der wüsten Gegenwart wird der Eifer laut, jenes Thema unhörbar zu machen. Und was ist wohl der Endzweck dieses ganzen Lärmens, der allerwärts in Poesie und Prosa, in Scheinvernunft und Unvernunft, gegen die heiligste und erfreulichste Wahrheit erhoben wird? Daß man an den Sohn Gottes nicht mehr glaube, und folglich — denn dies folget aus den Worten unseres Themas — hilflos zugrunde gehe. „Denn,“ wie der Apostel klaget, „das Wort vom Kreuze ist denjenigen, die zugrunde gehen, eine Torheit.“

Wird etwa da die Frage gestellt, was unter diesem „Zugrundegehen“ gemeint sei? und antworten wir darauf: ein Schiff geht zugrunde, wenn es zertrümmert wird und versinkt, ein Tier, wenn es stirbt und verweset; der Mensch hingegen, der wohl geistig sterben, doch nicht geistig verwesen kann, geht zugrunde, wenn er sein seliges Ziel unwiederbringlich verliert: — so stimmen diejenigen, welche durch ihren Ungehorsam den harten Kontrapunkt der göttlichen Gerechtigkeit hervorrufen, eine Art von Zetergeschrei an und deklamieren unisono: Gott läßt niemand zugrunde gehen, Gott verdammet den Menschen nicht ewiglich wegen einer sogenannten Sünde, die nur in den Momenten der Zeit geschah, Gott ist die Liebe! Was läßt sich einwenden dagegen? Die Behauptung ist wahr, sie ist schriftgemäß, ihre Bestätigung findet sich auch im heutigen Evangelium. „Denn Gott hat seinen Sohn nicht deshalb in die Welt gesendet, damit er die Welt verurteile, sondern damit die Welt durch ihn selig werde. Wer also an ihn glaubet, wird nicht verurteilt, wer nicht glaubet, ist schon verurteilt, weil er nicht glaubet an den Namen des eingebornen Sohnes,“ weil er die Finsternis dem Lichte vorzieht, weil er den einzigen Retter von sich weiset, der ihm Hilfe gewähren kann und will; weil er den alten und irdischen Menschen noch fortan geltend macht, und folglich den himmlischen Adam ausschließt. Niemand aber kann selig werden, es sei denn durch die göttliche Liebe oder den Heiligen Geist, dessen Mitteilung der Erlöser allein uns verdienet hat.

Dies also ist der Schlüssel zur Auflösung aller Widersprüche: Gott richtet (verdammt) niemand, denn Gott ist die Liebe; aber der Mensch richtet oder verurteilt sich selbst, denn die göttliche Liebe ist eine reine, heilige Liebe. Rein und heilig ist Gottes Liebe, denn ohne einen Vorteil zu haben von des Menschen Glückseligkeit, noch einen Nachteil von seinem Verderben, hat Gott ihm dennoch das Höchste verliehen, was ein erschaffenes Wesen adeln kann: Selbstbewußtsein und Freiheit; überdies bietet er dem durch eigene Schuld Verirrten und Verwahrlosten die Fülle der Gnade an, ohne ihn jemals zur Rückkehr zu zwingen, eben weil die Freiheit des Menschen geistige Würde und Auszeichnung ist. Wer nun das dargebotene Heil nicht annimmt und im alten Widerspruche verharret, wird nicht erst von höherer Macht verurteilt, er selber ist es, der sich das Urteil gesprochen hat. „Aus deinem eigenen Munde wirst du

gerichtet," sagt der Herr im Evangelium zum treulosen Diener. Und so geschieht es wohl, daß durch Ungehorsam und Untreue die Weltharmonie für einige Momente der Zeit vielfältig zerrissen oder gestört erscheint, aber es kommt auch einstens zum großen Finale, das mit prachtvollen und mächtigen Kadenzen die Weltgeschichte zum Schlusse führt; alsdann werden die wildesten Dissonanzen den großen Gesamtakkord nicht stören mehr, da auch die in nichtige Ohnmacht Verwiesenen, mit dem ganzen Grimme unversöhnter Schuld, in das große Thema einstimmen und bekennen müssen: „Also hat Gott die Welt geliebt, daß er seinen eingebornen Sohn dargegeben hat!" Aber je größer die Huld, desto nagender das Gefühl der Schuld; je glänzender das Licht, desto schwärzer, ihm gegenüber, die Finsternis der Lüge, in welche die siegreiche Wahrheit nur gleich ahnenden Blitzen herniederleuchtet.

II.

Wenden wir uns nunmehr von den Höhen und den Tiefen dieser Erkenntnis zu dem, was in der Mitte liegt, und fragen um die wesentlichste Aufgabe unseres sittlichen Lebens, so ist diese mit einem Worte ausgesprochen: Der Glaube an Jesum, als den Sohn Gottes, um das ewige Leben zu erlangen; um nämlich in der Kraft dieses Glaubens ihm anzugehören, in sein Verdienst einzugehen, und durch den göttlichen Geist in die Vaterliebe Gottes aufgenommen zu werden. Was für ein Glaube aber muß es sein, der so herrliche Früchte bringt? Allerdings ein solcher, der sich ausprägt in Gesinnung, Wort und Werk, in Gehorsam und Leben, der uns geneigt macht, uns ebenso bereitwillig dem Sohne Gottes zu ergeben und darzubringen, als er für uns auf überschwengliche Weise getan; mit einem Worte: ein lebendiger Glaube. Wollen wir es noch klarer erkennen, was der lebendige Glaube sei, so fragen wir uns selbst, ob wir die Lehre glauben, die unser festliches Evangelium ausspricht. Ist dieses so, glauben wir festiglich die Worte: „also hat Gott die Welt geliebt", nun so ist unser Glaube ein Glaube an die göttliche Liebe; ein wahrhafter Glaube aber an diese Liebe muß selber schon zur Liebe streben, und folglich lebendig sein.

Wenn aber der lebendige Glaube uns wahrhaft und wirklich mit Jesu vereinen soll, wie könnte dies geschehen, ja denkbar sein, ohne seine wahrhafte und wirkliche, lebendige Gegenwart unter uns, kraft welcher wir ihn suchen, finden und besitzen können? Nun ward er nicht dargegeben für unser Heil, um einem einzelnen Zeitalter anzugehören, sondern er sprach und gelobte: „Sehet, ich bin mit euch alle Tage, bis zum Ende der Welt." Er verhieß also seine lebendige Fortdauer in der Menschheit, in der Kraft und Gnade des Heiligen Geistes, und dies fortwährende Wirken und Walten des Erlösers mit uns, damit wir in ihm und mit ihm leben, was ist es anders, als eben das Wesen der Kirche? Wie jedes Einzelleben des Menschen in der Menschheit wurzelt, und deshalb das menschliche Leben ein geselliges ist, so auch insbesondere ist das christliche Leben des einzelnen ein kirchliches Leben, das nämlich seinen eigentlichen Grund und Boden, sowie seine Ernährung und Gedeihen rein nur in der kirchlichen Gemeinschaft findet. Darum setze der Christ seine ganze Aufgabe nicht darein, ein sogenannter „braver Mann" zu sein, der das Lob eines bescheidenen, keuschen, gerechten Wandels trägt; da doch jede wahrhafte Tugend, jedes gottgefällige Werk nur im lebendigen Glauben, nur in Vereinigung mit Christi Verdienste gedeihen, und alle Kraft und Gnade dazu nur vom göttlichen Geiste erlanget werden kann, der nach der Verheißung Christi in der kirchlichen Gemeinschaft wehet. Nur wer dieser Gemeinschaft treu ist, wird im Liebes- und Lebensverkehr mit seinem Erlöser verharren, indem er an dem fortwährenden Eucharistischen Opfer und den Heilsmitteln der Kirche, und folglich auch an jener geselligen Andacht teilnimmt, die im geordneten Gottesdienste oder Kultus besteht.

Und siehe, hier wendet sich unser Gedankengang schon zum dritten und besonderen Gegenstande der heutigen Festlichkeit, zur Würde und Aufgabe der christlichen Kunst, und insbesondere der Tonkunst. Denn im Dienste der geselligen, öffentlichen, und folglich äußerlichen Gottesverehrung tritt uns die heilige Kunst entgegen, um in Wort und Rede, Gestaltungen, Farben und Tönen die Gedanken und Gefühle der inneren Anschauung und Andacht zu offenbaren. Und da behauptet zwar die bildende Kunst auch im kirchlichen Leben ihre hohe Würde, denn seitdem das Unsichtbare und Ewige sichtbar geworden, und die göttliche Hoheit in menschlicher Natur erschienen, ist es des Malers und Bildners Aufgabe geworden, das Göttliche und Himmlische im Reflexe irdischer Formen darzustellen. Auch die Baukunst bewähret hier ihren schönsten Zweck: im erhabenen Schwunge ihrer Bogen und Säulen, in der Ordnung und im Ebenmaß ihrer Hallen, den Geist des Christen zu höheren Ahnungen des Großen und Heiligen anzuregen. Aber den fortflutenden Strom oder den stetigen Flug der Gedanken, der Gefühle, der Willenstätigkeit, des inneren Lebens, spricht nur die Kunst des Wortes aus, die dichterische Kunst, im rhythmischen Gange, in Hymnen und Psalmen; dem fortschreitenden Worte aber geht als stete Begleiterin, Trägerin, Beschwingerin die Tonkunst zur Seite, die folglich auch wesentlicher, lebendiger und inniger, als die übrigen Künste, mit der Andacht und dem Kultus verkettet und verschwistert ist.

Denn wahrlich, wer fühlt das nicht? Was ein Vogel ist ohne Fittiche, ein Redner ohne Stimme, eine Seele ohne ihre körperlichen Organe, das ist ein Psalm ohne Harfe, ein Lied ohne Melodie, ein Hymnus ohne harmonische Stimmen, und überhaupt die gesellige Andacht ohne Unterstützung der Tonkunst. Die Fittiche der himmelanstrebenden Töne sind es, welche den Menschengeist und sein Wort zum ewigen Worte emportragen; die Einheit der Harmonie in der Vielfalt der Stimmen ist es, die sowohl die Ordnung und die Einheit des Weltalls, als insbesondere die Geselligkeit und Eintracht schildert, zu

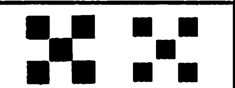
welcher die heilige Kirche die Menschen versammeln und vereinen will; ja, was Formen und Farben und Säulen nicht bildlich darzustellen vermögen, was selbst die Rede nicht auszudrücken weiß, und wovon selbst der Apostel gesteht, daß es dem Menschen nicht auszusprechen gegeben ist, dahin reicht noch die Ahnungswelt der Töne; das Unaussprechliche auszusprechen ist ein Vorrecht, das der Tonkunst allein gebührt.

Wenn demnach, von dieser Erkenntnis geleitet, schon die Patriarchen der Vorzeit, zumal im Alten Bunde, den Gottesdienst durch Gesang und Saitenspiel zu beleben sich bemühten, wenn vorzüglich David alle Mittel dazu aufbot, welche die Tonkunst auf ihrem damaligen Standpunkte besaß, wie davon besonders der 150. Psalm Kunde gibt, so hören wir in der Kirche des Neuen Bundes, und zwar gleich im eigentlichen Anbeginne ihres Lebens, nach der Einsetzung des Abendmahls, wie Christus selbst mit seinen Aposteln einen Hymnus anstimmte, ehe er seinem Leiden entgegenging; wir lernen aus den Briefen des heiligen Paulus und anderen Urkunden, daß gleich in den ersten christlichen Gemeinden beim Gottesdienste Hymnen und Psalmen gesungen wurden, und der heilige Augustinus findet in seinen Bekenntnissen nicht Worte genug, um die tiefe und mächtige Rührung zu schildern, welche diese Hymnodie in der Kirche von Mailand in seinem Gemüte hervorgebracht. Aber die ganz eigentliche Sieges- und Jubelstimme der Kirche, das mächtigste Organ der kirchlichen Tonkunst, ist das allumfassende Organon, das alle Höhen und Tiefen durchdringt, und in seinen gewaltigen Gängen und Klängen das Göttliche wie das Irdische, den Kampf wie den Sieg, die Klage wie den Jubel, dem horchenden Ohre und dem empfänglichen Gemüte vorüberführt.

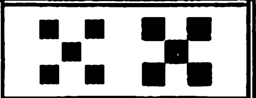
Wer also der schönen Aufgabe sich widmen will, nicht die Tonkunst überhaupt, sondern vorzugsweise die heilige Tonkunst zu üben, wer den Kirchen- und Choralgesang ausführen und fortbilden, und die kirchliche Musik leiten will, der möge bei der Orgel im Geiste jener jungfräulichen Künstlerin Cäcilia sitzen, von welcher die Legende sagt, daß sie das Evangelium stets im Herzen getragen; denn seine Aufgabe ist keine andere, als jenes Thema sich eigen zu machen, das er in jedem kirchlichen Tonsatze, und ganz besonders in jeder Messe durchzuführen hat, das große evangelische Thema: „Also hat Gott die Welt geliebt, daß er seinen eingebornen Sohn dargegeben hat". Auf diesem Thema erhebt sich, als auf seinem Fundamente, das freudige Gloria; von ihm aus steiget, gleich wirbelndem Weihrauchgewölke, das Graduale und Alleluja empor. Aus demselben Thema, wie Blüte und Frucht aus ihrer Knospe, entwickelt sich das Credo; denn wir glauben an einen allmächtigen Gott und Vater, der also die Menschen liebt, daß er seinen eingebornen Sohn dargegeben, ihr Erlöser zu sein. Und in dieser reinen, maßlosen Liebe erkennen wir die Heiligkeit Gottes, die da gepriesen wird im Sanktus. Und dieselbe Liebe, von welcher der Apostel spricht: „er hat mich geliebt, und sich selbst für mich dargegeben," soll mit dankbarer Rührung und reuiger Demut bekannt und angerufen werden in allen Tongängen des *Agnus Dei.*

So ist es dann einleuchtend genug, daß nur jener, der von diesem großen Thema lebendige Kunde hat, den Ernst des Lebens, die Tiefe menschlicher Dürftigkeit, die Heiligkeit der göttlichen Liebe, die Herrlichkeit des Erlösungswerkes in seinem Tonsatze ausprägen wird, wie es auf oft so einfache und doch ergreifende Weise die älteren christlichen Meister getan, und wie es noch in unserer Zeit die Haydn, Albrechtsberger, Vogler, Eybler u. a. geleistet. Wem aber jene lebendige Erkenntnis und Weihe fehlt, der wird seine Kirchenmusik ebenso komponieren, wie frivole Maler mit seinsollenden heiligen Bildern verfahren, nämlich unheilig und frivol; er wird (wie schon Athanasius Kircher klagte) den ganzen Sinn des Textes und der heiligen Kirche verfehlen; er wird zu jenem vielgebräuchlichen Mißbrauch rüstig die Hände bieten, wo man Opernmusik in die Kirche bringt und Kirchenmusik in die Oper; er wird mit stürmischen Fugen und einer ganzen Last von Instrumentation die innere Armut zu bedecken trachten, und die schnöde Selbstsucht wird seinen Arbeiten die Krone aufsetzen, indem er sorglicher dahin streben wird, daß man seine Kunst bewundere, als daß sie dem hohen und heiligen Zwecke diene.

Vor den Königen Josaphat und Joram, wie die heilige Urkunde berichtet, stand der Seher Eliseus, und sollte ihnen, die der Feind bedrängte, von göttlicher Hilfe Kunde geben; aber er vermochte es nicht, weil Unmut und Zorn, wenn auch gerechter Zorn, sein Herz bewegte. Da befahl er, daß ein Harfenschläger komme, und als dieser zur Harfe sang, ward die Kraft des Herrn mit Eliseus, und er weissagte ihnen Hilfe und Sieg. (4. Kg. 3.) Die harmonischen Klänge brachten Ordnung und Friede in sein Gemüt, und nun erst ward er der höheren Erkenntnisse fähig. In diesem Bilde nun mögen Sie, meine Herren Präparanden, auch Ihren Beruf, Ihre Aufgabe erkennen. Denn von den Arbeiten und Mühen der sechs Werktage müde, von Sorgen angegriffen, von mancherlei Leiden und Leidenschaften bewegt, treten die Gläubigen ins Gotteshaus; sie haben, da sie kommen, die rechte Stimmung nicht, die Saiten ihres Gemütes sind schlaff oder unharmonisch gespannt; Ihnen aber ist die schöne Gabe anvertraut, gleich in den ersten Gängen des Präludiums die Seelen zurecht zu stimmen, damit sie der Erweckung und Belehrung des Heiligen Geistes fähiger werden. So ist es dann billig und heilsam und not, daß wir den Geist aller Wahrheit, Freude und Kraft heute anrufen, damit er einen jeden von uns stärke für sein Tagewerk, seine Wissenschaft oder Kunst, damit wir, jeder in seinem, vom göttlichen Willen ihm gesetzten Tone und Rhythmus, einstimmen in das himmlische Thema: Also hat Gott uns Menschen geliebt, daß er seinen eingebornen Sohn dargegeben hat, damit wir durch sein Verdienst schuldlos vor ihm erscheinen; — also hat Gott uns Menschen geliebt, daß er den Geist seiner göttlichen Wissenschaft und Liebe uns gesendet hat, um uns alle mit ihm zu einigen, damit wir hier und ewig, in seliger Harmonie, seine Herrlichkeit preisen. Amen.



Aus der Praxis



Unter dieser Rubrik bringt die Redaktion Zuschriften, Äußerungen, offene Aussprachen, Entgegnungen usw. aus dem Leserkreis über das gesamte Gebiet der Kirchenmusik, soweit dieselben von allgemeinem Interesse sind und sich in den richtigen Grenzen bewegen. Die Verantwortung hiefür tragen die Einsender.

Gottesdienststörung oder nicht?

Schreiber dieses war kürzlich in einem Dorfe des Niederrheines zum Besuche eines jungen Freundes, der an der dortigen Pfarrkirche den zum Heeresdienst einberufenen Organisten vertritt. Es war an einem Sonntag. Während der stillen heiligen Messe sangen Schulkinder deutsche Kirchenlieder, so zwar, daß die Intonation fast durchwegs eine halbe bis eine Sekunde unter der vom Organisten gespielten Tonlage blieb. Mein Freund sagte mir, daß von den Kindern fast immer so gesungen werde, ein Übelstand, der wohl ausschließlich auf eine höchst mangelhafte gesangliche Ausbildung der Kinder in den Schulklassen zurückzuführen ist. Nach der heiligen Wandlung spielte der Organist ein kurzes, im kirchlichen Geiste gehaltenes Orgelstück. Er hatte aber dabei offenbar die Rechnung ohne den in dem Chorgestühl sitzenden würdigen Pfarrherrn gemacht, denn auf einmal unterbrach ihn der Pfarrer ungeachtet der heiligen Handlung, die sich am Altare vollzog, mit lauter Stimme: „Lieder, Lieder, Lieder spielen", die in eine Bemerkung, über diese „unnötige Dudelei" ausklang. Der Organist mußte sein Zwischenspiel abbrechen und dem kategorischen Befehle seines Vorgesetzten Folge leisten. Das ist eine Ungehörigkeit, die bei allem schuldigen Respekt für den geistlichen Herrn nicht scharf genug zu rügen ist. Soll sich denn beim Volksgesang in der Kirche ein Lied dem andern ohne jedes Zwischenspiel, ohne jede Pause für die jugendlichen Sänger anreihen? Wo steht das vorgeschrieben? Eine Störung der gottesdienstlichen Handlung bedeutet es meines Erachtens jedenfalls, wenn in dem Momente, wo sich der Heiland in dem heiligen Opfer auf den Altar gesenkt, dem Organisten auf der Empore zugerufen wird, er solle sein Spiel abbrechen und weitere Lieder intonieren. Wenn der Pfarrer auf seinem Willen bestand, hätte er ganz einfach den zufällig in der Nähe des Altares anwesenden Küster beordern können, dem Organisten seinen Wunsch zum Ausdruck zu bringen. Die Gläubigen wären dann nicht in ihrer Andacht gestört worden. Aber ganz abgesehen davon hat es den Anschein, als wenn nicht überall die *Rectores ecclesiæ* von den Pflichten und Aufgaben ihrer Organisten unterrichtet seien. Dem ehrwürdigen Pfarrherrn scheint gar nicht zum Bewußtsein gekommen zu sein, daß Orgelspiel ohne Gesang, vorausgesetzt, daß es den kirchlichen Vorschriften entspricht, ebensogut der Verherrlichung Gottes dient und die Gläubigen zu erbauen geeignet ist wie der Gesang der Kirchenlieder. Durch solche Maßregelung fördert und hebt man nicht die Berufsfreudigkeit der Organisten und beeinträchtigt die Entfaltung ihres Talentes. Dem betreffenden Geistlichen dürfte dringend anzuraten sein, auf die „*Musica Sacra*" zu abonnieren und sich durch sie belehren zu lassen, wessen Amtes der Beruf eines pflichteifrigen Organisten ist. Aus ihr könnte er manche Winke und Anregungen erhalten, was ein Organist im Gotteshause zu tun und zu unterlassen hat. So lange es aber noch Pfarrherren gibt, die sich ohne jede Sachkunde über das Spiel ihrer Organisten äußern, wird es im allgemeinen in dieser Hinsicht nicht besser werden.

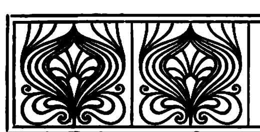
Geldern　　　　A. V.

Auf einem Landchore

In einem Pfarrdorfe Südböhmens übernahm der Regenschori einer größeren Pfarrkirche aus Gefälligkeit den gesanglichen Teil bei einem Leichenbegängnisse. Mit 11 getreuen Sängern wurde ein $2^1/_2$stündiger Fußweg dahin angetreten. Am Ziele angelangt begaben wir uns gleich aufs Chor, um uns über die Orgel zu informieren. Wir fanden ein älteres einmanualiges Werk mit 8 Stimmen. Aufs Geratewohl zog ich eine Stimme nach der anderen und siehe da, jede heulte in ihrer Art. Das Instrument war dazu seit gewiß mehr als 10 Jahren nicht gestimmt worden. (Namen der Registerzüge existieren dort nicht.) Mit weit aufgerissenen Augen starrten mich die Sänger an; welche große Angst war daraus zu lesen! Was tun? „Wir müssen das *Requiem* (unser einfachstes nahmen wir wohlweislich mit, A. Rihvosky, op. 25 für Sopran, Alt, Baß und Orgel) ohne Begleitung singen!" sagte ich ihnen. Generalpause! — Nachher begab ich mich zum *Rector ecclesiæ*, einem alten, sehr freundlichen Herrn, dem ich mich vorstellte und die Übernahme des heutigen Dienstes meldete. „Gut, gut!" — „Können sie auch orgeln?" Etwas überrascht über diese Frage bejahte ich sie und suchte einzuwenden, daß die Orgel infolge der oben angeführten Mängel nicht gut zu gebrauchen sei. Entweder hörte er dies nicht oder was war es sonst? — Er entgegnete: „Nun, dann halten wir ein *Requiem* —" sonst wäre eben eine Stillmesse gelesen worden. Überzeugt, daß jede weitere Einwendung fruchtlos bleibe, empfahl ich mich und ging zu meinen Getreuen zurück, die unterdessen am Dorfplatze Aufstellung nahmen, wo sie auf meine Nachrichten warteten. Bald darauf begann die Leichenfeier. K. Deigendeschs Trauerlied „Schlafe süß" kam zuerst daran. Nach der Beerdigung wurde in der Kirche das „*Salve Regina*" *(choraliter, in tono simplici)* gesungen; anschließend die *Missa*

pro defunctis. Die „Königin" brummte wieder, aber dank der Stärke und Sicherheit des Chores war es möglich, alle Unannehmlichkeiten zu überwinden. — Was auf diesem Chore an Musikalien herumlag, das war ein Band „Der Landorganist" von R. Führer und viele geschriebene kurze Orgelsätze von Jos. Foerster (dem einstigen Prager Domkapellmeister, der vorher Stiftsorganist in unmittelbarer Nähe des Dorfes war). Und wenn der freundliche Leser etwa wissen möchte, welcher Art die *musica sacra* war, so könnte ich ihm als Beispiel ein *Libera* für Sopran- und Altstimme ‚*Autore incognito*' nennen, das auf dem Notenpulte lag und an Trivialität nichts zu wünschen übrig ließ. Und das wird jahraus, jahrein gesungen, trotzdem immer noch die Klage von der kirchenmusikalischen Überproduktion laut ertönt; auf diesem Chore kommt nichts anderes daran. Und wenn der geehrte Leser etwa denken sollte: „Ja, diese gewöhnlichen Leute kennen und verstehen nichts davon!" so muß ich fragen, ob es denn für die Kirche nichts Würdigeres gibt als solche Bänkelsingerei? Und es ist tausendmal unwahr, daß eine Reform da nichts nütze. Kostet's anfangs auch Kampf, so muß man ihn eben in Kauf nehmen, denn das Gute bricht sich langsam Bahn; die Leute aber wären dankbar für eine würdige Kirchenmusik, wie mir von drei Seiten hier gesagt wurde und ich selber beobachten konnte.

Fr. J. St.



Besprechungen



Aus dem Verlag von **Friedrich Pustet, Regensburg:**

Schächtl, Gg., Op. 1. *Ave verum Corpus!* 15 Eucharistische Gesänge für vereinigte Ober- und Unterstimmen mit Orgelbegleitung. Partitur 4 ℳ 60 ₰; Stimmen je 1 ℳ.

— — Op. 2a. Kindes-Grüße an die himmlische Mutter. 12 Marienlieder für Sopran- und Alt-Solo und 4—7stimmigen gemischten Chor. Partitur 4 ℳ 50 ₰; Stimmen zusammen 3 ℳ 20 ₰.

— — Op. 2b. Kindes-Grüße an die himmlische Mutter. 6 Marienlieder für Sopran- und Alt-Solo und 3—4stimmigen Frauenchor. Partitur 2 ℳ 40 ₰; Stimmen zusammen 1 ℳ 60 ₰.

— — Op. 3. 3 *Veni Sponsa Christi* für 3 und 4stimmigen Frauenchor mit Orgel nebst 1 *Tantum ergo* für 2 gleiche Stimmen. Partitur 1 ℳ 60 ₰; Stimmen je 40 ₰.

— — Op. 4. 5 lateinische Predigtgesänge für 2—3 gleiche Stimmen mit Orgel. Partitur 1 ℳ 40 ₰; Stimmen je 40 ₰.

— — Op. 5. Festmesse zu Ehren der allerseligsten Jungfrau Maria für 6stimmigen gemischten Chor. Partitur 4 ℳ; Stimmen je 60 ₰.

— — Op. 6. Graduale und Offertorium für das Fest der *Patrona Bavariae* für 6stimmigen gemischten Chor. Partitur 1 ℳ 60 ₰; Stimmen je 25 ₰.

— — Op. 7. Graduale und Offertorium für das Fest der *Patrona Bavariae* für 4stimmigen gem. Chor mit Orgel. Partitur 1 ℳ 80 ₰; Stimmen je 25 ₰.

„Ein neuer Komponist, der nun losschießt mit einem wahren Trommelfeuer von Kompositionen" wird sich der Leser denken. Und so ist es. Der hochwürdige Autor, bisher Präfekt und Chordirektor am Bischöfl. Knabenseminar Obermünster in Regensburg, auf dessen erfreuliche Wirksamkeit die *Musica Sacra* bereits in der Febr./März-Nr. (S. 36) hingewiesen hat, tritt hier zum erstenmal mit einer Reihe seiner Kompositionen vor die breite Öffentlichkeit, ist aber kein „heuriger Hase" mehr, wie man zu sagen pflegt, denn er hat viel gelernt und viel gehört und sich in den 7 Jahren seines Regensburger Aufenthalts namentlich auch praktisch betätigt. Der Niederschlag dieser Summe von Erfahrungen zeigt sich nun in den obigen Werken, die zwar noch nicht den ausgereiften Komponisten dokumentieren, aber doch jenen Grad von positiven Werten aufweisen, die den Namen Schächtl für die Zukunft mit einem Schlage unter die beachtenswerten Komponisten stellen. In der altklassischen Atmosphäre des Domchors, in der er aufwuchs, weitete und vertiefte sich das Verständnis und die Liebe zur altklassischen Polyphonie, und so darf es nicht wundernehmen, wenn Schächtl in seinem Denken und Schaffen mit Bewußtsein auf dem Boden der alten Meister steht, auf dem Boden alter Regensburger Tradition, ein Moment, das in der kirchenmusikalischen Gegenwart nicht hoch genug bewertet und angeschlagen werden kann.

Der beste Prüfstein und Beweis hiefür ist seine Festmesse Op. 5, ein groß angelegtes Opus zu Ehren der „*Patrona Bavariae*" (14. Mai), das aber natürlich zu jeder Gelegenheit gesungen werden kann. Vielleicht kennzeichnet die kontrapunktische Gewandtheit und Beherrschung des Technischen, die Einfühlung und die Verarbeitung des musikalischen Materials von seiten des Komponisten nichts besser als das Urteil eines bekannten Gegners der sog. „Nachklassiker", P. Kreitmaiers S. J., das mir vorliegt: „Die Festmesse verdient alles Lob. Der Autor hat sich die Ausdrucksmittel der alten Meister der klassischen Polyphonie zu eigen gemacht, wie man es selten findet; alles ist sangbar und fließend, die Einsätze sind wirksam und bei markanten Stellen kommt es zu bedeutenden Steigerungen."

Ja, das ist lauterster und reinster Haller-Stil, wie ihn der † Meister in seinen 5stimmigen Messen, besonders in der *Missa in hon. S. Michaelis Archangeli* ausgeprägt hat: die fein abgewogene Kantilene,

die glatte Stimmführung, die schöne Textdeklamation, die sorgfältige Atemökonomie und Phrasierung, das kluge Auf- und Abtreten der Stimmen usw., ebenso im 6stimmigen Graduale und Offertorium. Auch die anderen Kompositionen Schächtls finden P. Kreitmaiers Beifall: „Der Komponist dieser Werke verdient ein lebhaftes Bravo . . . in allen Gesängen ist Wohlklang und Empfindung und — bei aller Rücksichtnahme auf praktische Ausführung — geschickte Technik. Auch die Orgelbegleitung ist leicht gearbeitet. Der 2stimmige Satz in der wirkungsvollen Zusammenstellung von Ober- und Unterstimmen ist musterhaft und beweist, daß der Autor die bewährten Deklamationsregeln der alten Polyphoniker gut kennt. Nicht selten erreicht er mit den wenigen Mitteln geradezu mächtige Wirkung.“ Auch das kann man Wort für Wort unterschreiben und es gilt besonders von dem Op. 1, den 15 Eucharistischen Gesängen, deren Anlage allein schon den „praktischen Chorregenten“ verrät, und die nach ihrer melodisch-klanglichen Seite — ihre größere Freiheit gegenüber der „Festmesse“ liegt mit Absicht in der Orgelbegleitung — sicherlich mit zu dem Besten gehören, was in letzter Zeit für diese Stimmgattung geschrieben wurde. Ihnen gegenüber treten die kleineren Op. 3 und 4 zurück. Wärmste Aufnahme werden wohl die 12 Marienlieder finden, die in ihrem Streben nach Vielstimmigkeit und Klangeffekt in Engelhart ihr Vorbild haben. Sie wurden bei den Maiandachten in Obermünster bereits erprobt. Die 6 Marienlieder Op. 2b sind ein Auszug aus dem Op. 2a in der Bearbeitung für Oberstimmen; Frauenklöster und Institute seien nachdrücklichst darauf aufmerksam gemacht. Bei seinen zukünftigen Publikationen wird der Komponist aber auch den Dichter ein klein wenig zu respektieren haben; es ist in der musikalischen Literatur bisher der Brauch gewesen, daß man wenigstens seinen Namen nennt, so weit derselbe bekannt ist, was hier nirgends geschieht.

Daß der Autor mit seinem „frischen, Eindrücke leicht verarbeitendem Talent zweifellos noch wachsen wird“, steht nach den vorgelegten Proben zu erwarten; ob aber dieses Wachsen unbedingt nach der Richtung „größerer Modernität“ sein muß, wie P. Kreitmaier meint? Lassen wir in unseren Tagen, wo man soviel von stilistischer Freiheit redet, auch unserem Komponisten seine Freiheit; er wird selbst am besten entscheiden, ob er seinen bisherigen Grundsätzen treu bleiben will oder nicht; freuen wir uns vielmehr, daß wir ihn vorderhand begrüßen dürfen als den — „Haller redivivus“.

Deschermeier, J., Op. 153. Messe zu Ehren des hl. Herzens Mariä für 4stimmigen gemischten Chor mit Orgel. Partitur 2 ℳ 80 ₰; Stimmen je 60 ₰.

Die Messe ist in homophonem, aber recht wirkungsvollem Satz geschrieben, bringt viele Unisonostellen, eine leichte Orgelbegleitung und eignet sich so auch für einfachere Chöre, die mit derselben ihrem Notenschatz eine dankbare Nummer einfügen werden.

Geisenhofer, F. X., Op. 4. 8 *Pange lingua* für 2—3stimmigen Frauenchor mit Orgel- oder Harmoniumbegleitung. Partitur 1 ℳ 40 ₰; Stimmen zusammen 1 ℳ 20 ₰.

Der Autor hat das Opus für das Brigitinnenkloster in Altomünster, wo er wirkt, komponiert und nun auch weiteren Kreisen zugänglich gemacht; es sind 3 zweistimmige und 5 dreistimmige gutklingende Segensgesänge, von denen Nr. IV und V auch ohne Orgel gesungen werden können.

P. Theresius a S. Maria, Op. 10. Lieder zu Ehren des hl. Altarssakraments und des hl. Herzens Jesu für 4stimmigen Männerchor. Partitur 1 ℳ 30 ₰; Stimmen je 50 ₰.

Wie die *Musica Sacra* (1918, S. 22) mitteilte, ist P. Theresius aus dem Karmelitenorden am 10. Jan. 1918 in Würzburg gestorben. Die Worte, mit denen dort sein Ordensbruder P. Paulinus die Kirchenkompositionen des Verstorbenen charakterisierte, passen recht gut auch auf die vorliegenden Lieder: „Tragen sie auch nicht den Stempel eines überragenden, tiefschürfenden Talentes an der Stirne, so erfreuen sie sich doch ob ihrer schlichten Einfachheit und frommen Innigkeit großer Beliebtheit.“ Sie wurden bisher viel gesungen, namentlich von Männerchören mit bescheidenen Kräften und Stimmitteln und gingen nun in den Verlag der Firma Pustet über. Der auffallend billige Preis stammt noch aus der „guten, alten Zeit“.

Schreiber, M. Ave-Läuten. 5 Marienlieder für 3 gleiche Stimmen mit Orgel. Partitur 1 ℳ 40 ₰; Stimmen je 30 ₰.

Unter dem gleichen Titel hat der musikalisch feinfühlende Präfekt an der Alten Kapelle in Regensburg bereits 1916 (vgl. die Besprechung in *Musica Sacra,* Nov.-Heft S. 175) 5 Marienlieder für 4stimmigen gemischten Chor erscheinen lassen, zu denen die vorliegenden ein dankbares Seitenstück bilden. Das Streben des Komponisten geht auf edle Melodiebildung und Linienführung, auf Innigkeit und Wärme, die in den Liedern trotz ihrer Einfachheit zu schönem Ausdruck kommt. Besonders Chöre mit Oberstimmen möchten wir für den Maimonat auf die Neuerscheinung empfehlend aufmerksam machen.

Mitterer, Ign., Op. 190. Requiem für eine Stimme oder Unisonochor mit Orgelbegleitung. Partitur 1 ℳ 80 ₰; Stimmen je 30 ₰. (12 Stück 2 ℳ 70 ₰.)

Einfacher und leichter kann man wohl nicht mehr schreiben ohne die künstlerische Linie zu verlassen und so wird für die zahlreichen Fälle, wo ein 1stimmiges Requiem — und zwar meist für Organist und Sänger in einer Person — benötigt wird, das vorliegende aus der Feder Mitterers allseits willkommen sein. Für die Fälle, daß mehrere Sänger sich an der Ausführung beteiligen, gibt der Autor den Wechsel zwischen Sopran und Alt, Tenor und Baß jedesmal an.

Aus verschiedenem Verlag:

Cassimir, Lor. Der Schutzfrau Bayerns. Gedicht von A. Nikola. Einstimmige religiöse Weise mit Orgel-Harmonium oder Klavierbegleitung. Selbstverlag des Komponisten (Würzburg, Franz-Ludwig-Straße 13); Partitur 1 ℳ 50 ₰; St. 5 ₰.

— — Argonnenritt. Gedicht von H. Probst, für 4stimm. Männerchor. Würzburg, R. Banger Nachf. Partitur 80 ₰. Stimmen je 20 ₰.

Das kurze und sangliche Lied, von dem der Autor schreibt, daß es schon in 42000 Stimmen abgesetzt wurde und dem Krüppelheim „König-Ludwig-Haus“ in Würzburg, dem der Erlös zufließt, bereits über 700 ℳ eingebracht habe, sei als Nachtrag zu unserem Aufsatz „Lieder zur *Patrona Bavariae*“ (*Musica Sacra* 1917, S. 47ff) registriert. Der „Argonnenritt“ ist mitten aus dem Kriege herausgegriffen und die dramatische Vertonung eines ergreifenden Textes für Männerchöre.

Werner, Fr., Op. 4. Trauungsgesang für 4stimmigen gemischten Chor, Orgel (und Orchester ad lib.). Beuthen, Cieplik. Partitur 1 ℳ 50 ₰; Stimmen à 30 ₰.

Die in der *Musica Sacra* (S. 35) irrtümlich als „Trauergesang“, statt „Trauungsgesang“ angezeigte Komposition vertont den bekannten und vielkomponierten Text aus Ruth: „Wo du hingehst, da will auch ich hingehen“ in recht ausdrucksvoller und sinngemäßer Weise mit wirkungsvollen Steigerungen und Höhepunkten. Mit den Zwischenspielen hätte der Komponist m. E. vielleicht etwas sparsamer umgehen sollen, dann wäre der Gesamteindruck des schönen Opus ein geschlossenerer.

Hatzfeld, Joh. Tandaradei. Ein Buch deutscher Lieder mit ihren Weisen aus acht Jahrhunderten. M. Gladbach, Volksvereinsverlag. Klavierausgabe 8 ℳ; Textausgabe (mit Bildern) 45 ₰; 100 Stück 4 ℳ. (Eine Notenausgabe, 1—3stimmig mit „Klampfengriffen“, ebenso eine Ausgabe für gemischten Chor in Vorbereitung.)

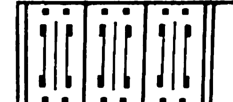
Bekanntlich hat die Jugendbewegung mit ihren verschiedenen Gruppen und Namen in den letzten Jahren die weitesten Kreise gezogen; in jeder ihrer Erscheinungsformen aber spielt das musikalische Moment eine hervorragende Rolle. Hier nun Gediegenes nach Text und Melodie zu bieten, mußte die nicht geringe Sorge maßgebender Kreise sein, nachdem sich direkt Anstößiges bereits einen Weg gebahnt hat; wir brauchen nur an die Tatsache erinnern, daß das verbreitetste dieser Liederbücher „Der Zupfgeigenhansl“ vom bayerischen Kultusministerium wegen einer Reihe anstößiger Texte für alle höheren Schulen verboten werden mußte. So hat denn die vorliegende Sammlung, die in erster Linie für die Bedürfnisse der Jugend geschaffen ist, und zwar von einem warmen Freund und geistlichen Lehrer der Jugend, ihre Existenzberechtigung, ja ihre Existenznotwendigkeit von vorneherein erbracht. Daß sie nach Inhalt und Form allen billigen Ansprüchen nicht bloß genügt, sondern dieselben trefflich erfüllt, verdankt sie der reichen Erfahrung des Herausgebers auf diesem Gebiete.

Das Buch scheidet sich nach Texten geordnet in 15 Abteilungen: Natur-, Wander-, Stände-, Gesellschafts-, Lustige Lieder, Tanzlieder, Liebesfreude, Liebesleid, Soldatenlieder, Lieder des Weltkrieges, Vaterlandslieder, Balladen und Mären, Abend-, Weihnachts-, Geistliche Lieder. Man sieht: eine reiche Auswahl, die mit feinem Takt disponiert ist und kein Gebiet übergeht; sogar der Weltkrieg ist mit manch neuem und wertvollem Liede einbezogen. Auch sonst finden sich in der Sammlung mindestens ein Drittel neue Lieder, die man in den landläufigen Liederbüchern vergebens suchen wird.

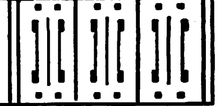
Dem musikalischen Teil kann man ebenfalls volles Lob spenden. Freilich, die Verschiedenheit der äußeren Qualität des Liedes, die jede Sammlung an sich trägt, fehlt auch hier nicht. So werden den Süddeutschen manche Lieder des Nordens weniger anheimeln, auch manche seiner eigenen Lieder ihm in anderer Fassung nach Wort oder Weise bekannter sein, aber das läßt sich nun einmal nicht ändern, ebensowenig wie die innere musikalische Qualität der einzelnen Weisen eine gleichwertige sein kann. Die Klavierbegleitung dürfte im allgemeinen die richtige Mitte treffen zwischen zu schwer und zu leicht; mitunter ist sie sehr charakteristisch, mitunter rhythmisch etwas heikel, namentlich durch die retardierenden Begleitungsfiguren. Die Transposition der Lieder strebt im allgemeinen in die Höhe.

Was der Sammlung besonderen Wert verleiht und auch das Auge des Historikers erfreut, ist der wissenschaftliche Einschlag: der Herausgeber geht überall, soweit es ihm möglich ist, auf die älteste Fassung von Wort und Weise zurück und verzeichnet das Resultat gewissenhaft am Kopf eines jeden Liedes. Daß ein solches Verfahren historische Kenntnisse erfordert — freilich auch manchen Fehlgriff nicht ausschließt —, dazu reichlich Mühe und Arbeit, weiß jeder Eingeweihte, aber es hebt die Sammlung um Haupteslänge über ähnliche Publikationen hinaus; Professor Reisert ist hier s. Z. mit der Herausgabe der „Deutschen Lieder“ (des Kommersbuches für den Verband der kathol. Studentenvereine Deutschlands, Freiburg, Herder) mit rühmenswertem Beispiele vorausgegangen.

Zusammenfassend können wir also der Sammlung „Tandaradei“, welcher der Verlag eine sehr billige und in den Stimmbüchern nach den Heumannschen Textbildern reizende Ausstattung angedeihen ließ, die beste Empfehlung mit auf den Weg geben. Aber nicht nur bei unserer Jugend soll das pädagogisch einwandfreie Büchlein eine warme Aufnahme finden, auch im deutschen Hause möge es „still und heimlich den Sinn aufschließen für alles Große des deutschen Wesens“.



Kirchenmusikalische Rundschau



Rottenburg a. N. Domchor und Domchororchester veranstalteten unter Mitwirkung des Kirchenchors von St. Moritz und unter Leitung des Domchordirektors J. Ottenwälder eine Wohltätigkeits-Aufführung zugunsten des städtischen Kriegswohlfahrtsausschusses, die bei überaus starkem Besuch einen ausgezeichneten künstlerischen und finanziellen Erfolg (700 ℳ) erfuhr. Das Programm war folgendes: Präludium aus der G-Moll-Sonate für Orgel Op. 193, *Stabat mater* für Chor, Orgel und Streichorchester Op. 138, Elegie für Cello und Orgel Op. 150, Abendlied für Violine und Orgel Op. 150 von J. Rheinberger; *ave verum* für 4st. gem. Chor mit Orgel und Streichorchesterbegleitung von W. A. Mozart; *Salve Regina*, ein deutsches Marienlied für 4st. gem. Chor und Orgel von Fr. Schubert; Adagio in *D-Moll* (Nr. 5) für Violine, Violoncell und Orgel Op. 81 von A. Becker; a. *Vexilla regis* für gem. Chor *Acappella* von A. Bruckner, b. O Jesulein süß für gem. Chor *Acappella* von M. Reger; Pastoral, für Orgel Op. 25 Nr. 3, Psalm 150 für 3st. Frauenchor, Soli und Orgel von M. Springer.

Unsere Toten. Am 18. Februar starb im Alter von 77 Jahren in **Neumarkt** (in der Oberpfalz) der H. H. Hofkapellbenefiziat, Geistl. Rat **J. B. Tresch**, der mit an der Wiege des Cäcilienvereins gestanden war als damaliger Stiftsvikar an der Alten Kapelle in Regensburg und langjähriger Diözesanpräses und Domkapellmeister in Eichstätt (1871—1881). Auch als fruchtbarer Komponist ist der Verstorbene hervorgetreten und manche seiner Kompositionen, namentlich die bekannten „süßen und leichten Tresch-Litaneien" (für 2 Chöre) werden heute noch mit Vorliebe auf zahlreichen Chören gesungen und sichern dem Komponisten ein langes Andenken in der kirchenmusikalischen Welt; unvergeßlich aber werden seine Verdienste um die kirchenmusikalische Restauration bleiben, an der er mit den damaligen führenden Männern gearbeitet, namentlich mit seinem Freunde Haller, an dessen Beerdigung im Januar 1915 er noch gesund und rüstig persönlich teilgenommen hatte.

Bald folgte dem Geistl. Rat Tresch, wie uns berichtet wird, ein anderer hochbetagter Veteran auf kirchenmusikalischem Gebiete im Tode nach, H. H. Pfarrer **August Weil** in **Würzburg**, wo er seit Resignation auf seine Pfarrei Hattenheim im Rheingau lebte und hauptsächlich der Kirchenmusik seinen Lebensabend widmete. Er war vornehmlich mit der Herausgabe von Sammlungen beschäftigt. So publizierte er 1907 im Verlag von Fr. Pustet „800 Orgelkompositionen in den *Dur-* und *Moll-*Tonarten zum Gebrauche beim katholischen Gottesdienst", die 1914 in 2. Aufl. erschienen und von der Kritik eine allgemein günstige Aufnahme erfuhren, ebenso wie sein Op. 2: „90 Vor- und Nachspiele für die Orgel" und sein neuestes Op. 3: „Der katholische Organist. 1000 Orgelkompositionen in den Kirchentonarten" (vgl. *Musica Sacra* 1918, S. 33). Eine weitere große Sammlung von deutschen Kirchenliedern liegt im Manuskript vor.

Einen dritten Todesfall meldet uns eine soeben aus **Fünfkirchen** (Ungarn) eingetroffene Traueranzeige: Dortselbst starb Mons. Kan. **Ignaz Glatt**, langjähriger Domkapellmeister, Schüler des 14. Kurses unserer Kirchenmusikschule im Jahre 1888. Mögen die drei verdienten Kirchenmusiker ruhen in Gottes heiligem Frieden und den Lohn für ihre Mühen auf Erden im Jenseits empfangen!

Kirchenmusikschule Regensburg. Am 23. März starb in den schweren Kämpfen an der Westfront den Heldentod fürs Vaterland: der Absolvent des 42. Kurses 1915/16 Herr **Heinrich Dammann** aus Wolbeck (Preußen), Inhaber des Eisernen Kreuzes II. Klasse und des Bayerischen Verdienstkreuzes, der einzige Sohn seiner Eltern. Er war mit jugendlicher Begeisterung in das Feld gezogen, hing aber, als ausgezeichneter Organist, mit gleicher Begeisterung an seinem Berufe; so schrieb er nicht lange vor seinem Tode: „Von der Arrasfront die herzlichsten Grüße. . . . Vielleicht kommt jetzt bald der ersehnte, liebe Friede, dann geht es aber, so Gott will, mit Leidenschaft meinem schönen, kirchenmusikalischen Berufe entgegen." Gott hat es anders gewollt. R. i. p. —

Wie vor zwei Jahren, so hat auch heuer die Direktion den Herren Studierenden kurze geistliche Übungen durch einen Jesuitenpater, H. P. Hayler, angeboten, eine Einladung, der alle mit Freuden folgten. Die Exerzitien begannen am Palmsonntag abends und endeten mit gemeinsamer hl. Kommunion am Gründonnerstag früh. Welch reiche Früchte Exerzitien bei Kirchenmusikern tragen, davon habe ich mich wiederholt überzeugen können und alle diejenigen, die in dem Kirchenmusiker nicht bloß den reinen Techniker suchen, sondern auch den religiös und liturgisch fühlenden Mann, dem das *sentire cum ecclesia* ein Herzensbedürfnis ist — und das wünschen und ersehnen unsere Pfarrvorstände — werden mit mir in der Meinung einig gehen, daß geistliche Übungen hiezu ein kräftiges Mittel sind, besonders wenn sie mit „kirchenmusikalischem Einschlag" gegeben werden, wie es unser Pater, selbst ein „praktischer Chorregent", so ausgezeichnet verstanden hat. Mögen auch die diesjährigen hundertfältige Frucht tragen! —

Als Organist im Kloster **Scheyern** (Oberbayern) erhielt Anstellung Herr **Paul Tervooren** aus Goch im Rheinland, Absolvent des 43. Kurses 1915/16.

In **Nürnberg** findet Mitte Juli ein Fortbildungskurs für Schulgesang statt. (Prospekt durch den Leiter, Hauptlehrer J. Schuberth, Nürnberg, Hainstraße 20); ebenso in **Würzburg**, (Prospekt durch den Leiter, Hauptlehrer R. Heuler, Würzburg, Harfenstraße).

Druck und Verlag von Friedrich Pustet in Regensburg

MUSICA SACRA

Monatschrift zur Förderung der katholischen Kirchenmusik

51. Jahrg. ∵ 1918 ∵	Begründet von Dr. F. X. Witt, herausgegeben von **Prof. Dr. phil. & theol. Karl Weinmann** Direktor der Kirchenmusikschule Regensburg	7. Heft Juli

Die Messe am 7. Sonntag nach Pfingsten

Von P. A. Weiss, S. D. S., Jägerndorf (Schlesien)

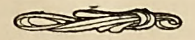
Introitus. *„Omnes gentes plaudite manibus:* Alle Völker, die ihr Gottes Weisheit und Güte erfahren habet, klatschet mit den Händen vor Freude, daß er euer König und ihr sein Eigentum seid; *jubilate Deo in voce exsultationis:* jauchzet Gott ob eueres Glückes mit Jubelschall, da ihr sein Erbe seid." *„Quoniam Dominus excelsus:* denn der Herr ist hocherhaben, majestätisch, unumschränkt herrschend auf weltenüberragendem Throne — *terribilis* — furchtbar, durch seine Heiligkeit die höchsten Geister mit Schauer durchbebend, durch seine Gerechtigkeit den Ungetreuen ein zürnender Richtergott; *Rex magnus super omnem terram:* ein großer König über die ganze Erde, unvergleichlich an Glanz und Adel, Güte und Macht, sein Königsmantel der Gottheit Unermeßlichkeit."

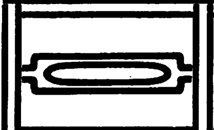
Graduale. *„Venite filii, audite me:* Kommet, Kinder," — so ruft die Kirche ihren Gläubigen zu, die in Demut und Liebe sich dem Dienste des heiligen Gottes hingeben — „höret mich, ich will euch die Lehre der wahren Weisheit künden; *timorem Domini docebo vos:* Die Furcht des Herrn, die heilige, unbegrenzte Ehrfurcht des Geschöpfes gegen den unendlichen Schöpfer will ich euch lehren, die der Anfang und die Vollendung der wahren Weisheit ist. *Accedite ad eum*: tretet hin vor ihn, mutvoll, vertrauensvoll, lernbegierig, *et illuminamini:* und ihr werdet mit dem wahren die Ewigkeit erhellenden Lichte erleuchtet, verklärt werden, *et facies vestrae non confundentur:* und euer Angesicht, euer Schauen in Gottes Geheimnisse und Herrlichkeit wird nicht zuschanden werden, ihr werdet in ihm den Frieden finden. *Alleluia, alleluia."*

℣. wie *Introitus.*

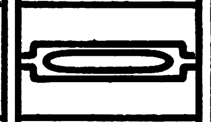
Offertorium. *„Sicut in holocausto arietum et taurorum:* Wie ein Brandopfer von Widdern und Stieren, *et sicut in millibus agnorum pinguium:* und wie Tausende von fetten Lämmern — welche im Alten Bunde die vorbildlichen Opfer des neutestamentlichen Opfers waren — dir, o Gott, wohlgefielen, *sic fiat sacrificium nostrum in conspectu tuo hodie:* so gelte unser Opfer, dein Sohn, vor deinem Angesichte heute und alle Tage bis zum Ende der Tage, *ut placeat tibi:* auf daß es dir gefalle, laß es uns darbringen mit reinem Herzen, mit gläubigem Sinne, mit vertrauender Demut, *quia non est confusio confidentibus in te Domine:* denn nicht zuschanden werden, die auf dich, o Herr, in heiliger Furcht und Liebe vertrauen."

Communio. *„Inclina aurem tuam:* Neige, o Gott, du Allerbarmer, Allwissender, dein Ohr meinem Flehen, da meine Widersacher meines Verlangens nach dir und meiner Treue spotten, *accelera, ut eruas nos:* eile, säume nicht länger, uns alle, die den Weg deines Willens wandeln wollen, zu retten vor der Gottesfrevler Übermut und Drängen."





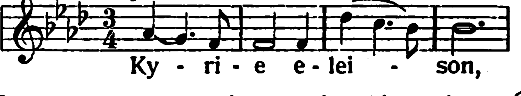
Joseph Rheinbergers Messen



Von Professor Jos. Renner, Regensburg

III. Messen für Frauen- (Knaben-) Chor

In dieser Gattung tritt uns die erste und zugleich anspruchsloseste Messe unseres Meisters entgegen; sie führt den Titel: Kleiner und leichter Meßgesang für eine Singstimme mit Orgel- oder Harmoniumbegleitung, op. 62.[1] Diese einfache, für eine mittlere Singstimme geschriebene Messe erschien ursprünglich mit etwas gekürztem Texte, wurde aber vor kurzem durch J. Pagella liturgisch-korrekt bei Marcello Capra in Turin unter dem Titel „*Missa puerorum* (Kindermesse)" als op. 62 B ediert. Die Komposition zeigt uns gleich in dem stimmungsvollen *Kyrie:*



den Meister einer symmetrischen Form, einer ausdrucksvollen Melodiebildung und eines fließenden, dabei von jedem nicht ganz unfähigen Organisten leicht zu bewältigenden Orgelsatzes; von einem einstimmigen Kinderchor ausgeführt, hinterläßt das Werkchen einen erhebenden Eindruck.

Während Rheinberger zwar eine Reihe wertvoller, nicht schwieriger Motetten,[2] aber keine Messen für zwei Singstimmen geschrieben hat, besitzen wir von ihm drei Messen für dreistimmigen Frauen- (oder Knaben-) Chor mit Orgelbegleitung, die eine wirkliche Bereicherung der ohnedies ziemlich spärlichen Literatur dieser Gattung[3] bedeuten. Die erste derselben, op. 126, erschien zuerst wie op. 62 bei Werner in München, wurde aber neuerdings ebenfalls bei Capra in Turin liturgisch revidiert als „Messe in A-Dur op. 126 C" herausgegeben. Die milde, zuversichtliche Bitte um Erbarmen, wie sie uns schon im ersten *Kyrie* entgegentritt, gibt dem ganzen Werke die Grundstimmung des kindlichen Vertrauens, die nur da, wo es der Inhalt des Textes erfordert, durch kräftigere Akzente unterbrochen wird. Leichter ausführbar, da weniger polyphon als die beiden anderen Messen, dürfte es sich empfehlen, diese Messe zuerst vorzunehmen. Dadurch mit dem Stil Rheinbergers schon etwas vertrauter geworden, werden strebsame Frauenchöre auch die klangschönen Messen *„Reginae S. Rosarii"* op. 155 und *„Sincere in memoriam"* op. 187[4] ohne besondere Schwierigkeit bewältigen. Im ***Benedictus*** der Messe op. 155 zeigt sich unser Meister wieder als Beherrscher der streng kontrapunktischen Formen. Wir haben hier einen mit dem Motiv:

Be - ne - di - ctus

beginnenden und bis zum Schlusse streng durchgeführten Kanon des Einklanges vor uns, aber kein trockenes Rechenexempel, sondern ein ganz ungezwungen klingendes Stück von wohltuendster Klangwirkung. Mit besonderer Liebe verarbeitet und in schöner Steigerung aufgebaut, bringt dann am Ende des *Agnus* das einfache, flehende Motiv:

do - na no - bis

die Messe zu kunstvollem Abschluß.

---

[1] München, Chr. Werner, 1872. — Bei dieser Gelegenheit sei auch auf die bei R. Forberg erschienenen wertvollen „6 religiösen Gesänge für eine tiefe Stimme und Orgel op. 157", Text Nr. 1—5 deutsch, Nr. 6 Ave Maria, sowie auf das Ave Maria für eine hohe oder tiefe Stimme und Orgel op. 171 Nr. 1 (Leuckart) nachdrücklichst hingewiesen, da dieses Gebiet in der Literatur recht wenig vertreten ist. — Besonders op. 157 Nr. 1 „Sehet, welche Liebe" und Nr. 4 „Vater unser" sowie op. 118 Nr. 1 „*Salve Regina*", Nr. 3 „*Quam admirabile*" und Nr. 5 „*Ave maris stella*" — letztere 3 Stücke zweistimmig — eignen sich vorzüglich zum Vortrage bei stillen Messen, Orgelkonzerten und Cäcilienvereins-Versammlungen.

[2] Sechs zweistimmige Hymnen (Text lateinisch und deutsch) mit Orgel op. 118 (Rob. Forberg), Marianische Hymnen op. 171 Nr. 2 und 4 (Leuckart), *Carmina sacra*, Heft 1, 3 Hymnen (Schwann, Düsseldorf), und *Justorum animae* (Capra).
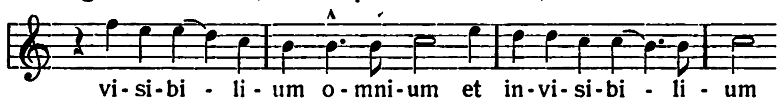
[3] Von Werken für 3 Frauenstimmen möchten wir außerdem noch erwähnen die prächtigen drei Hymnen op. 96 (R. Forberg), welche als 2. Nummer das kontrapunktische Meisterstück „*Adoramus te*", einen dreistimmigen Kanon, enthalten, sowie *Salve Regina* und *Ave Regina* aus op. 171, zwei liebliche, leicht ausführbare Gesänge.

[4] Beide Messen erschienen bei Otto Forberg in Leipzig.
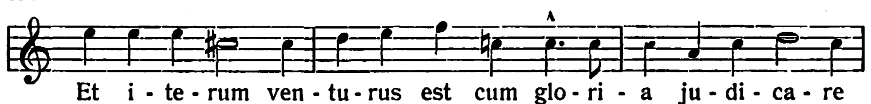
Als Beweis für die Bescheidenheit des Meisters sei hier die Tatsache angeführt, daß er dem Ersuchen Dr. Haberls um Vervollständigung des Textes im *Credo* in bereitwilligster Weise nachkam; Dr. Haberl äußerte sich hierüber in der *„Musica Sacra"* (1889): „Es kann den katholischen Komponisten, der seine Messe der *„Regina Sti. Rosarii"* gewidmet hat, nur aufs höchste ehren, daß er eine private Bitte um passende Ergänzung sogleich aufs freundlichste und liebenswürdigste erfüllt hat . . . Der musikalische Wert dieser Komposition ist kein geringer, die Stimmenführung äußerst gesangvoll und innig, die selbständige Orgelbegleitung fein ausgearbeitet und wirkungsvoll. Der Stil ist modern, aber mit jener Zurückhaltung, die bei einem Vergleich mit den hohen, künstlerischen Leistungen des berühmten Kontrapunktikers ahnen und erkennen läßt, daß er nicht nur leicht ausführbar, sondern auch mit Andacht und mit Beachtung des kirchlichen Zweckes schreiben wollte. Für Frauenklöster und weibliche Institute ist diese Messe eine erwünschte und empfehlenswerte Gabe."

Die betreffende Ergänzung wurde vom Verleger der Messe nachträglich beigelegt und gleichzeitig auch in der *„Musica Sacra"* veröffentlicht.
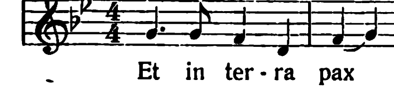
Im *Credo* singt außerdem der I. Sopran besser:



und später:

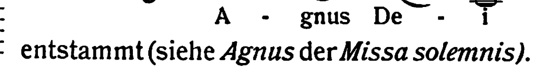


Damit sind alle textlichen Bedenken gehoben, von denen übrigens die letzte dieser drei Messen *„Sincere in memoriam"* schon vollständig frei ist. In dieser werden wir sogar durch ein genaues Zitat aus dem Melodienschatze des Gregorianischen Gesanges überrascht. Rheinberger entnimmt nämlich das Anfangsmotiv des *Gloria:*
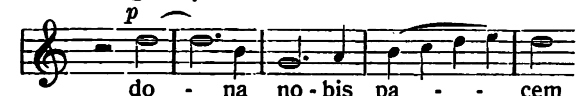


das dann bei *Quoniam tu solus sanctus* wiederkehrt, dem *Gloria* der zweiten *„Missa Beatae Mariae"* des Graduale (Pustetsche Ausgabe).[1]

Ebenso atmet das einfache und schön durchgeführte Thema des *Agnus Dei:*
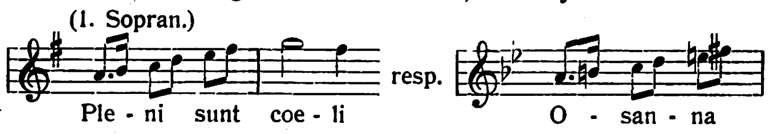


ganz den Geist des Chorals, dem auch das wunderbar innig empfundene:



entstammt (siehe *Agnus* der *Missa solemnis).*

Wem der punktierte Rhythmus im *Pleni sunt coeli* und im *Osanna* des *Benedictus* zu instrumental oder ungewohnt sein sollte, der rhythmisiere einfach:



(Selbstverständlich in allen Stimmen, wie auch in der Orgelbegleitung). Noch sei bemerkt, daß der bei Rheinberger öfter, auch in dieser und der vorhergehenden Messe, auftretende Sechsvierteltakt im Tempo ja nicht einem wiegenden Sechsachteltakt nahegebracht werden darf, sondern einfach als ganz mäßiger, doppelter Dreivierteltakt aufzufassen ist; letzteres gilt auch von dem einigemal vorkommenden Sechsachteltakt.

[1] Hier sei nebenbei bemerkt, daß Rheinberger wiederholt auch in seinen klassischen Orgelsonaten Motive des Chorals in genialer Weise verwendet hat, nämlich den 8. Psalmton in der Pastoral-, den *Tonus peregrinus* in der A-Moll-Sonate.

Neue Ergänzungsvorschläge zur Eitzschen Tonwort-Methode

Von **Adalbert Hämel**, Hauptlehrer und Stadtpfarrorganist, **Straubing**

In Nr. 1 der *Musica Sacra* (51. Jahrg. 1918 S. 4 ff.) bringt der in Musikkreisen durch sein neues Solmisationssystem weitbekannte Karl Eitz-Eisleben eine Abhandlung über „Solmisieren". Die verehrliche Redaktion lädt zur weiteren Aussprache über dieses Thema ein. Es möge mir daher gestattet sein, zur Eitzschen Tonwortmethode einige Bemerkungen zu machen.

Eitz läßt an unserem Auge eine kurze Geschichte des Solmisierens in früherer Zeit und bei verschiedenen Nationen vorüberziehen. Wir lernen Vorteile und Nachteile dieser Systeme kennen und werden auf diese Weise so recht vorbereitet für eine zweckmäßige Solmisation, zunächst für das System des Autors selbst. Wir finden sofort als richtig:

1. daß unser Solmisieren nach Guido von Arezzo der Chromatik keine Rechnung trägt,
2. daß deshalb der halbe Ton nicht entsprechend gekennzeichnet ist.

Eitz zeigt uns dann in einer Übersicht (S. 9) seine Tonwörter, bzw. Tonsilben vor und weiht uns durch Vergleichung mit unserem gegenwärtigen musikalischen Abc in das ganze System ein.

Mit großem Interesse habe ich als ehemaliger Gesanglehrer die weiteren Ausführungen verfolgt und mich in dieses Gebiet vertieft. Mein erster Gedanke war, als ich — man verzeihe den Ausdruck — diese „Hühnersteige" voll Silben sah: Welcher mittel- oder gar schlechtbegabte Schüler behält diese 21 Silben so im Gedächtnisse, daß sie ohne Hilfsmittel rasch für jeden Ton gebraucht werden können?

Ich finde außer der natürlichen Vokalfolge keinen anderen logischen Zusammenhang als die Vokalgleichheit bei kleinen Sekunden *(c—des = Bi—Ri)* und die Konsonantengleichheit bei enharmonisch gleichen chromatischen Stufen *(cis—des = Ro—Ri)*. Diese einzigen Hlifsmittel werden es aber unseren Volksschülern immer noch sehr schwer machen, das ganze System im Gedächtnis festzuhalten.

Wenn auch das musikalische Abc für die Tonbildung äußerst unbrauchbar ist, den Vorteil hat es, daß es sich leicht einprägt, und zwar nicht nur die Diatonik, sondern auch die Chromatik; *C—ces—cis* sind 3 *C*-Töne, von denen der chromatisch erhöhte Ton die Silbe *is*, der erniedrigte die Silbe *es* anhängt. Der Schüler hat sich daher nur die dem Abc gleichende Tonleiter zu merken, die Chromatik kann er leicht selbst bilden.

Man wird mir entgegnen, daß bereits die besten Erfolge mit dem Eitzschen Tonwort erzielt wurden. Es mag sein, daß Schüler mit gutem Gedächtnisse und mit gutem Gehör ein gutes Tonbewußtsein durch obige Methode erhielten. Für mich als Lehrer ist aber maßgebender der Erfolg mit mittleren und schwach begabten Schülern, mit denen wir auch bis jetzt trotz des Abcdierens keine schlechten Resultate im Treffen erzielten. Und ob nicht die guten Resultate der Tonwortmethode ihre Ursache in dem vielen Akkordsingen (siehe Singschule von Heuler nach Eitz) haben, müßte erst noch genauer untersucht werden. Eitz scheint die Schwierigkeit seines Systems selbst zu fühlen, weil er am Schlusse (S. 9) den Rat erteilt, ein Täfelein mit den 21 Tonwörtern zur Unterstützung des Gedächtnisses für den Schul- und Selbstunterricht zu benützen. Das ist aber gewiß ein sehr mechanisches Verfahren, das mir geradeso vorkommt, als wenn ich dem Schüler das fertige Einmaleins an der Tafel anbringe. Bei dieser Methode wird es immer wieder ein Vergessen geben, logische Anhaltspunkte sind ja wenige vorhanden. Der verehrliche Leser wird nun meinen, daß ich ein Feind der Eitzschen Tonwortmethode sei, der vom Abcdieren nun einmal nicht lassen kann. Daß dieses nicht der Fall ist, werde ich im nachstehenden durch einige Gedanken beweisen.

Halten wir folgendes fest:

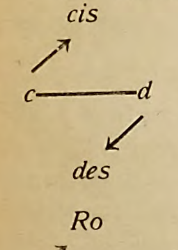
1. Das Abcdieren bringt für das Tonbewußtsein, wenn es in Verbindung gebracht wird mit recht fleißigem Akkordsingen (Akkorde der verschiedensten Art: Dreiklang und Vierklang mit ihren Umkehrungen, Kadenzen, Modulationen), gute Resultate, aber es ist vollständig unbrauchbar für die Tonbildung. Es wird daher die Solmisation nach Guido gebraucht, die aber wegen ihrer Nachteile — wie sie Eitz in seiner Geschichte darlegte — für das Tonbewußtsein wertlos ist.
2. Daß bei einer neuen Solmisationsmethode der Klavierspieler abcdiert, der Gesangschüler solmisiert, wäre gewiß ein pädagogischer Mißgriff. Ein Gesangschüler, der zugleich Klavierspielen lernt, müßte die 21 Tonwörter und dann wieder 7 Abctöne samt ihren chromatischen Veränderungen merken. Der Wirrwarr wäre noch größer.
3. Eine Solmisation, welche die Diatonik und die Chromatik zum Ausdrucke bringt, hat nur dann einen pädagogischen Zweck, wenn in der gesamten Musik mit dem Abcdieren gebrochen wird. Wie man jetzt schon in Unterrichtsanstalten das chromatische Solmisieren einführen konnte, während für die übrigen musikalischen Disziplinen das Abcdieren im Gebrauche ist, kann ich nicht verstehen.
4. Ist es möglich, Solmisationssilben zusammenzustellen, die ebenso — oder wenigstens annähernd — so leicht gemerkt werden können wie das musikalische Abc, so daß Aussicht vorhanden ist für eine Einführung auch in den übrigen musikalischen Fächern? Erst wenn das erreicht ist, hat das chromatische Solmisieren eine Zukunft.

Ich will nun im folgenden versuchen auf Grund meiner Erfahrungen ein Probesystem aufzustellen; ich folge dabei den gewiß richtigen Eitzschen Grundsätzen.

Der Singunterricht beginnt wegen der günstigen Höhenlage gewöhnlich mit dem Tetrachord *g—c*. Dazu brauchen wir die Vokale *a, e, i, i*. Die beiden gleichen Vokale zeigen uns den halben Ton. Der folgende Tetrachord *c—f* muß daher die fortsetzenden Vokale *i, o, u, u* haben (*u—u* = der halbe Ton). Die Tonleiter wird also die Vokale in der Reihenfolge bekommen, wie sie von Eitz gebraucht werden: *i—o—u—u—a—e—i—i.* *(c d e f g a h c)*
Die Vokale bewegen sich in alphabetischer Reihenfolge *a, e, i, o, u, a* usw.

Bei den Konsonanten müssen wir von anderen Erwägungen ausgehen. Die alphabetische Folge hat wenig Wert; denn wenn wir die für Tonbildung wichtigen Konsonanten aneinander reihen, entstehen im Alphabet große Lücken. Lassen wir uns daher von phonetischen Grundsätzen leiten, indem wir einen Wechsel eintreten lassen zwischen Lippen- und Zungenlauten, bzw. Zungengaumenlauten. Zu diesem Zwecke finde ich — mit einer Ausnahme — die Konsonanten der diatonischen Silben von Eitz sehr brauchbar, nämlich *B, (R),*[1] *G, S, L, F, N, B.* In Verbindung mit den Vokalen erhalten wir dann die Tonleiter: *Bi—Ro—Gu—Su—La—Fe—Ni—Bi.* Diese Silben der diatonischen Tonleiter werden bald eingeprägt sein. Nun kommt aber das Schwierige, die Chromatik.

Wie hat Eitz die Chromatik gestaltet? Zum Vergleiche ein Beispiel beim Abcdieren.



Bemerkung:

1. Die Änderung des *c* in *cis* behält den *C*-Namen.
2. Die Änderung des *d* in *des* behält den *D*-Namen.

Bei Eitz.

Ro

Bi——*To*

Ri

Bemerkung:

1. Die Änderung des *Bi* in *Ro (c* in *cis)* ist hier kein *B*-Namen.
2. Die Änderung des *To* in *Ri (d* in *des)* ist hier kein *T*-Namen.

---

[1] Es wäre der Konsonant *T*, den Eitz gebraucht, gewiß ebenso richtig als *R;* da aber *R* in der Konsonantenreihe nicht fehlen soll, kann auf *T* verzichtet werden.

Die Verbesserung liegt nahe. Lassen wir den *B*- und *T*-Namen und ändern wir nur die Vokale in ihrer alphabetischen Reihenfolge, dann heißt obiges Schema:

Bo
↗
Bi——*To*
↙
Ti

Wir sehen bei Erhöhung ein Vokalvorwärtsschreiten, bei Erniedrigung ein Vokalrückwärtsschreiten, der Konsonant bleibt sich gleich.

Damit die Sache noch klarer wird, nehmen wir die Erhöhung und Vertiefung an ein und demselben Tone vor, z. B.:

gis ↑ *G* ↓ *ges* würde in unserem System heißen: *le* ↑ *La* ↓ *lu;*

oder: *ces—c—cis* = *Be—Bi—Bo*
des—d—dis = *Ri—Ro—Ru*
es—e—eis = *Go—Gu—Ga*
fes—f—fis = *So—Su—Sa* usw.

Stellen wir unten das System übersichtlich zusammen, dann kommen wir zum gleichen Resultate wie Eitz: Die kleinen Sekunden haben immer den gleichen Vokal; dagegen erreichen wir noch den Vorteil, daß die sogenannten alterierten Töne den gleichen Konsonanten haben wie der nicht alterierte Ton, wodurch dem Gedächtnisse eine wertvolle Hilfe geleistet wird, wie folgendes System zeigt:

		cis		dis		eis	fis		gis		ais		his	cis
		Bo		Ru		Ga	Sa		Le		Fi		No	Bo
	c		d		e	f		g		a		h	'c	
	Bi		Ro		Gu	Su		La		Fe		Ni	Bi	
ces		des		es	fes		ges		as		b	ces		
Be		Ri		Go	So		Lu		Fa		Ne	Be		

Zusammenfassend ergeben sich aus obigem System folgende Vorteile:

1. Die Vokale folgen in der Reihenfolge: *a, e, i, o, u, a* usw.
2. Jede chromatische Veränderung (der kleine Halbton) nach oben und unten hat den gleichen Konsonanten.
3. Die kleine Sekunde (der große Halbton) nach oben und unten hat immer den gleichen Vokal.
4. Die Tonsilben (die diatonischen und chromatischen) sind daher fast so leicht zu merken wie die gegenwärtigen Tonnamen.
5. Die Tonbildung erfährt eine größere Förderung als beim Abcdieren.
6. Obiges System dürfte der Einfachheit wegen auch in die Volksschule passen.

Zum Schlusse noch eine kurze Bemerkung. In den musikalischen Kreisen, die sich bereits mit dem Eitzschen System vertraut gemacht haben, wird man meinen Ausführungen vielleicht etwas skeptisch gegenüberstehen. Ich möchte aber erklären, daß es mir nur darum zu tun war, die fundamentalen Gedanken des Gesangsreformators Eitz in ein einfaches, auch für unsere Schulen passendes System zu bringen. Sollte mir das gelungen sein, würde es mich freuen. Findet der eine oder andere, daß man zum gleichen Zwecke manches noch einfacher gestalten könnte, so bin ich für solche Vorschläge sehr dankbar und bitte um die Bekanntgabe derselben in der ‚*Musica Sacra*'.



Über Gesangunterricht an bayerischen Lehrerbildungsanstalten



Von Max Schmidtkonz, Kgl. Seminarlehrer, Bamberg

Anlaß zu nachfolgenden Ausführungen gab Dr. Möhlers Bericht über einen „Musikalischen Besuch an deutschen Lehrerseminarien", der im Februar/März-Heft der *„Musica Sacra"* 1918 (S. 27 ff.) erschienen ist. Wenn sich auch die Darlegungen des Verfassers, die zu allerlei Einwendungen reizen, zweifellos nicht auf bayerische Verhältnisse beziehen, so ist doch die Möglichkeit falscher Rückschlüsse nicht ausgeschlossen. Zudem gilt auch hier das *„semper aliquid haeret"*, das weit mehr Tatsächlichkeit besitzt, als man oft anzunehmen geneigt ist.

Dem, was ich mir zu sagen gestatte, sei vorausgeschickt, daß ich zwar hauptsächlich nur aus meinen Erfahrungen schöpfen kann, daß sich diese aber wohl zu 99% mit den meiner Fachkollegen decken werden. Da ferner der Gesangunterricht an der Seminarübungsschule, auf den Dr. Möhler besonders hinzielt, sowie die Einführung der Seminaristen in die Methodik des Gesangunterrichtes an unserer Anstalt wenigstens dem diese Schule leitenden Herrn übertragen ist, so kann ich darüber nicht berichten.

Dr. Möhler meint: „Wenn ich eine Schule besuche, so wird im allgemeinen der Lehrer auch viel lieber eine Produktion einiger eingepaukter Lieder vorführen, als seine Methode, weil er eben meistens keine hat." Diese Behauptung geht in ihrer verallgemeinernden Fassung denn doch zu weit. Meine bayerischen Fachkollegen werden mir wohl zustimmen, wenn ich hierin gerade das Gegenteil versichern möchte. Lieber an der Hand einer vernünftigen Methode sich halbtot mit den Jungens plagen, bis sie etwas Ordentliches gelernt haben, als das „Einpauken", das einen richtigen Musiker zur Verzweiflung bringt, Jahr um Jahr zu betreiben! An unserer Anstalt sind die „Produktionen" auf ein „Schlußfest" beschränkt worden und das ist aus mehr als einem Grunde wohl nur gutzuheißen. Vor allem erleidet die Hauptsache, der regelmäßige Unterricht, keine Störung; sodann erreicht der einzelne Sänger wie auch der Gesamtchor seine größte Leistungsfähigkeit nach jeder Richtung hin erst gegen das Ende eines Schuljahres und dann kann ohne lange Paukerei etwas Gutes geboten werden. Die übrige Zeit des Jahres werden „eingedrillte" Lieder nicht zur Verfügung stehen. Selbstverständlich müssen Gesänge eingeübt werden; aber „Konzertreife" werden sie selten erlangen; denn auch das „Blattlesen" und Kenntnis der Literatur gehören zu den berechtigten Forderungen.

Wenn Dr. Möhler die Heranbildung der künftigen Lehrer zu Solosängern wünscht (*„cum grano salis,"* wie er selbst vorsichtig hinzufügt!), so ist dem zu entgegnen, daß es hiezu wohl an Zeit gebricht. Der bayerische Musiklehrplan von 1898, in dem 6 Stunden Musikunterricht für jede Klasse angesetzt waren, hätte vielleicht eine bescheidene Erfüllung dieses wohlgemeinten Wunsches ermöglicht; die seit 1912 geltende Verordnung läßt aber nur mehr eine Gesangstunde pro Woche und Klasse zu. Überhaupt ist eine Minderung der auf Musik zu verwendenden Zeit erfolgt. 1898 trafen auf fünf Klassen 30 Musikstunden in der Woche; seit 1912 sind es deren 26 für sechs Klassen. Dieser Rückgang hängt mit dem Streben der Lehrerschaft nach stärkerer Betonung des wissenschaftlichen Unterrichtes und Einführung einer Fremdsprache zusammen.

Je drei Klassen sind einmal wöchentlich zu Chorübungen vereint; außerdem ist eine Stunde für Kirchenmusikproben angesetzt.

In der IV. Klasse tritt zur Pflege der Figuralmusik noch die Einführung in den Choral, und zwar seit zwei Jahren in den *„Cantus traditionalis"* nach der *„Editio Vaticana"*.

Ob dies schon an allen katholischen Anstalten Bayerns erfolgt, entzieht sich meiner Kenntnis. Nun sollen in einer Wochenstunde Atem-, Stimmbildungs-, Sprech-, Treff- und Vortragsübungen, sowie das Studium des Chorals nach Theorie und Praxis bewältigt werden. Eine schier unlösbare Aufgabe! Da hilft nur sorglichste Ausnützung der Zeit, eine halbe Stunde Figuralgesang, eine halbe Stunde Choral.

P. Johners treffliche „Kleine Choralschule" fördert die Schüler immerhin bald soweit, daß im II. Trimester das Singen leichterer syllabischer Gesänge, der *Gloria-* und *Credo*-Melodien z. B. begonnen werden kann. Im letzten Drittel des Jahres erstrecken sich die Übungen auch auf die anderen Teile einer Messe. Als sehr geeignet zur ersten Einführung hat sich namentlich die XII. Messe erwiesen, teils wegen des klaren motivischen Aufbaus, teils ihrer fein geschwungenen und doch leicht erlernbaren Melismen halber. Dr. Weinmanns „Auszug aus der *Editio Vaticana*" (Regensburg, Fr. Pustet) bildet hiezu das Hilfsmittel.

In der V. Klasse erfolgt neben gesteigerten Übungen aus dem „Graduale" und praktischer Betätigung im Schulgottesdienst die Einführung in die „Psalmodie", während die VI. Klasse sich mit dem „Totenoffizium" zu befassen hat. Besser gesagt „hätte"; denn der Krieg nahm uns die drei Oberklassen und zerstörte damit die ruhige Entwicklung auf lange hinaus. Das größte Hindernis für einen formvollendeten und ausdrucksvollen Choralgesang liegt allerdings bei unseren Schülern in der mangelnden Kenntnis der lateinischen Sprache. Leider!

Nun aber zur Hauptsache, zur Methode des Gesangunterrichtes, um die sich schließlich der Meinungsaustausch vor allem dreht.

Als bayerische Normal-Gesangsmethode könnte man den seinerzeit von Franz Wüllner aufgestellten Lehrgang bezeichnen. Nach ihm und mit Benützung der berühmten „Chorübungen der Münchener Musikschule" wird wohl jeder bayerische Seminarmusiklehrer, die älteren Herren sicher, unterrichtet haben. Die Kgl. Akademie der Tonkunst in München ging hierin vorbildlich voran. Auf Grund dieser Methode verstand es Professor Otto Hieber, während meiner Studienzeit Leiter der Gesangsklassen, einen glänzenden Chorklang und musterhafte Rhythmik zu erzielen. Jeden der Eleven, die sich dem Musik-Lehrberuf zu widmen gedachten, zog er zur Mithilfe in den Unterklassen heran, wodurch ihnen die Methode in Fleisch und Blut überging. Heute noch würde ich am liebsten die beiden ersten Hefte der „Chorübungen" benutzen; denn die vortreffliche rhythmische Schulung, der durch eifriges Akkordsingen ausgeübte Zwang zum musikalischen Denken, die der Selbständigkeit so förderlichen streng polyphonen Solfeggien in der „Zweiten Stufe" und nicht zuletzt die wertvollen Stimmbildungsübungen daselbst verleihen dem Lehrmittel einen hohen Wert. Aber die abstrakte und fast mechanisch durchgeführte Behandlung der einzelnen Intervalle, beginnend mit der so schweren Sekunde, und losgerissen von ihrem Mutterboden, dem Akkorde, zwangen leider zur Aufgabe dieser Hefte. Wenn eine sachkundige Kraft diese nach modernen Anschauungen umarbeiten würde, wornach die Kadenz im Mittelpunkt des Anfangsunterrichtes zu stellen ist, müßte unter Zuziehung des Tonwortes das beste Lehrbuch entstehen. Die Solfeggien des zweiten Heftes wären in den Violinschlüssel zu übertragen, da zu dem an sich so bildenden Erlernen der alten Schlüssel einfach keine Zeit übrigbleibt. Auch dies war ein Grund mit zur Aufgabe des „Wüllner"!

Im Jahre 1914 erschien nun eine neue und zeitgemäßen Forderungen entsprechende Gesangsschule — Die „Praktische Chorgesangschule" von König, Küffner und Nüzel. Den ersten Teil benützen die drei Unterklassen, der zweite ist für die drei Oberklassen bestimmt. Ihr lückenloser Aufbau unter steter Berücksichtigung aller Einzelheiten des Gesangunterrichtes, wie des Atmens, des Musikdiktates, der Sprech- und Stimmbildungsübungen usw. mit der jeweiligen Kadenz einer Tonart als Mittelpunkt gibt ihr das Gepräge eines guten Unterrichtswerkes. Freilich bedeutet auch sie nicht „Die Gesangschule für künftige Lehrer" schlechtweg; sie will mehr eine vermittelnde Stellung zwischen den Anforderungen sämtlicher Mittelschulgattungen Bayerns einnehmen. Nebendreiklänge haben z. B. zu wenig, harmoniefremde Töne überhaupt keine Berücksichtigung darin erfahren. Einfach und praktisch hat diese z. B. Professor Breu in seinem „Ergänzungsheft zu jedem Schulliederbuch" behandelt.

Einer restlosen und unbehinderten Ausnützung der Gesangschulen stellt sich gerade an unseren Anstalten die ungewöhnliche Verschiedenheit der Stimmumfänge entgegen. Besonders in den Unterklassen finden sich alle Grade der Mutation vertreten. Folgende nach Ostern vorgenommene Zusammenstellung zeigt dies deutlich:

	Klasse:	I. Klasse:	II. Klasse:	III. Klasse:
	Schülerzahl:	31	32	26
	Gesamtumfang der Klasse:	G—c²	G—c²	G—c²
Größter brauchbarer Umfang:	Quint:	2 (e—h / a—e¹)	—	—
	Sext:	2	—	—
	Sept:	5	2	1
	Oktav:	8	8	8
	Non:	5	2	5
	Dezime:	7	10	7
	Undezime:	2 (g—c²)	6	—
	Duodezime:	—	4	4
	Terzdezime:	—	—	1 (G—e¹)
		31	32	26

Wie notwendig wäre hier individuelle Stimmbehandlung! Sie verbietet sich aber aus Mangel an Zeit, wie auch jedes Transponieren der Übungen zugunsten einer Stimmlage anfänglich ausgeschlossen sein muß, wenn die Schüler feste Tonvorstellungen erreichen sollen. Folgender Weg erweist sich nun zur Verhütung von Stimmschädigungen brauchbar, die gewöhnlich aus der gewaltsamen Überschreitung des Umfanges entstehen. Bei Beginn eines Trimesters vermerkt jeder Schüler seinen durch erneute Prüfung festgestellten Stimmumfang in der Chorschule. Als Grenze dient eine klanglich noch brauchbare und bequem zu erreichende Höhe bzw. Tiefe. Zugleich wird jedem einzelnen strengstens zur Pflicht gemacht, diesen Umfang niemals, weder im Chorgesang, noch außerhalb des Unterrichts in der Kirche oder bei anderen gemeinsamen Gesängen, noch auch bei sich zu Hause zu überschreiten, außerdem aber auch jede Veränderung an seiner Stimme zu melden. Da in der III. Klasse mit einer vorsichtigen Entwicklung der Kopfstimme begonnen wird, können die Schüler ihre Anwendung versuchen, wenn eine Übung über den festgesetzten Stimmumfang hinausgeht. Als treffliches Hilfsmittel hat sich hiebei Th. Pauls „Systematische Tonbildung für Singen und Sprechen,“ Schülerausgabe, erwiesen.

Alle Übungen werden in einer mehr dem *p* wie dem *mf* angenäherten Tonstärke gesungen; zeitweises Summen wirkt der Ermüdung entgegen.

Haben schon die bisherigen Ausführungen mehr als mir selbst lieb ist den Charakter einer *„oratio pro domo“* angenommen, so müssen sie dem Tonwort gegenüber vollends aus persönlichster Stellungnahme fließen. Ein innerer Zwang mit dem System von Eitz sich schon in den ersten Zeiten seines Bekanntwerdens zu befassen, lag für die bayerischen Lehrerseminarien insofern nicht vor, als eben die Methode Wüllners trotz unleugbarer Schwächen doch brauchbare Resultate zeitigte. Jetzt aber ist die praktische Erprobung des Systems zur Gewinnung eines eigener Erfahrung entstammenden Urteils wohl unbedingte Notwendigkeit geworden.

Die Wertschätzung des Tonwortes erwuchs mir zuerst aus der Einsicht in die akustische Logik des Systems, das die feinsten Verästelungen der bei uns geltenden Tonverhältnisse nachzuzeichnen vermag, allerdings mit der kleinen Einschränkung, wornach natürlich-reine Töne nur durch ein graphisches Symbol und nicht auch zugleich durch ein rein akustisches bezeichnet werden können. So bedeutet z. B. *go* = *fes;* *„fes* + Schisma“ oder „pythagoreisch *e* — syntonisches Komma“ ergibt das natürlich-reine *e,* bezeichnet durch *go* (= mit Schismastrich), was singend nicht ausgedrückt werden kann. Indes ist dies für die praktische, pythagoreisch orientierte Musikübung belanglos. Für den Unterricht ist die Bezeichnung der Halbtonstufen durch gleiche Vokale sehr wertvoll; nicht minder aber auch die anschauliche Darstellung der enharmonischen Verwechslung. Schon rein äußerlich genommen bedeuten die Tonworte einen

Fortschritt über die Solmisationssilben hinaus, die nur in *C*-Dur benützbar sind, und schon darum empfiehlt sich ihre Verwendung, selbst wenn der Hauptgewinn, nämlich der Erwerb fester Tonvorstellungen, sich wider Erwarten nicht einstellen sollte.[1]

Die Schüler der Unterklassen bedienen sich bereits des Tonwortes; über meine Erfahrungen hierin soll gelegentlich einmal gesprochen werden, wenn ein vor jeder Selbsttäuschung gesicherter Erfolg zweifellos feststeht. Ansätze hiezu sind vorhanden.

Zum Schluß möchte ich mich dagegen verwahren, daß ich etwa mein Unterrichtsverfahren als das einzig richtige dartun oder mich gar zu einem *„magister magistrorum"* aufwerfen wollte. Was mir vorschwebte, geht wohl schon aus den einleitenden Sätzen hervor. Dr. Möhler wurde infolge seiner für deutsche Lehrerseminarien geradezu beschämenden Erfahrungen, woraus er einige „hoffnungslose" Fälle mitteilte, zu dem Ausspruch veranlaßt: „Am Musikunterricht in unseren heutigen Lehrerseminarien ist wohl der Unterricht im Gesang und in Gesangsmethodik das Schwächste."

Die bayerischen Anstalten vor der Einbeziehung in dieses bittere Urteil zu bewahren und nachzuweisen, daß an ihnen seit Jahrzehnten ein methodisch wohlgeordneter Gesangunterricht erteilt wird, das war der Endzweck meiner Mitteilungen.

---

[1] Diese fixe Tonhöhe stellt sich nach unserer Überzeugung nicht mit Sicherheit ein. Würde sie sich aber einstellen, dann wäre die Eitzsche Methode zur Transposition — ein Moment, das namentlich bei jenen (Kirchen-) Chören, die die altklassische Polyphonie pflegen, eine wichtige Rolle spielt — nicht gut verwendbar. Die Schriftleitung

Ein Österreichisches Festspielhaus in Salzburg

Schon vor dem Kriege hatten sich in Wien und in Salzburg eine Reihe von kunstbegeisterten Männern zusammengetan, um in Salzburg, der Mozart-Stadt, ein Festspielhaus zu errichten, das in erster Linie dem Andenken Mozarts und der Pflege seiner Meisterwerke gewidmet sein sollte. Der Ausbruch des Krieges setzte all diesen Berufungen ein Ziel. Jetzt aber, wo das Ende dieser Kriegszeit zu dämmern scheint, sind sogleich mit frischem Wagemut die Vorarbeiten für dieses Festspielhaus wieder in Angriff genommen worden. Sie schreiten fröhlich fort und es kann gesagt werden, daß der Gedanke dieses Festspielhauses, der sich für seine Arbeit einen sehr weiten Kreis gesteckt hat, nun jeden Tag neue Freunde findet.

Sodann wird geplant, nicht nur im Sommer musikalische Festspiele zu veranstalten, sondern man denkt daran, dieses Haus das ganze Jahr hindurch zu benützen — mit gewissen Pausen allerdings —, und zwar sollen, wie im Advent oder in der Passionszeit, alte Weihnachtsspiele, Passionen, Legendenspiele usw. aufgeführt werden, Werke, die — wie z. B. in Berlin durch Reinhardt, in München in den Kammerspielen bewiesen ist — bei guter würdiger Darstellung heute wie einst ihre tiefe Wirkung ausüben, aber natürlicherweise im Spielplan eines Geschäfts- und Unterhaltungstheaters in der Regel untergehen.

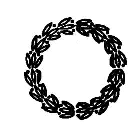
Auf diesem wichtigen und schönen, sicher auch zukunftsreichen Gebiete der Kunst würde sich diesem Haus mit all seinen Möglichkeiten zu würdigster Aufführung ein weites Feld öffnen. Es liegen wohl in den Archiven unserer Stifte und Klöster solche alte geistliche Mysterienstücke usw., von denen gewiß manch eines verdiente, dem Staube der Archive entrissen und zu neuem Leben und Wirken erweckt zu werden. Es sind ja im Laufe der letzten Jahre viele solcher alte Werke wieder ans Licht gekommen, wirkliche Schätze an Musik und Dichtung, aber es ist anzunehmen, daß deren noch viel mehr in der Vergessenheit schlummern.

Dieses Festspiel-Haus könnte einst berufen sein, im Kunstleben ganz Europas eine wichtige, bedeutungsvolle Rolle zu spielen. (Reichspost, Wien 1918, Nr. 179.)





Nachklänge zum Jubiläumskonzert des Berliner Hof- und Domchores



Von Jodoc Kehrer, Cochem

Die berühmten gesanglichen Aufführungen im Dome zu Regensburg während der Karwoche 1918 hatten den Schreiber dieser Zeilen wieder einmal nach der lieben alten Donaustadt gezogen. Gerade rechtzeitig war ich zurückgekehrt, um in Koblenz noch dem für den 5. April angezeigten Jubiläumskonzert des Berliner Hof- und Domchores beiwohnen zu können. Der katholische Regensburger Domchor und der protestantische Berliner: beide haben die liebevolle Pflege der Vokalmusik des 16. Jahrhunderts und der nachklassischen Zeit auf ihre Fahne geschrieben. Die Gelegenheit, einen Vergleich zwischen beider Chöre Leistungen anstellen zu können, durfte ich mir natürlich nicht entgehen lassen.

Der Mittagszug, der diesmal glücklicherweise nur geringe Verspätung hatte, brachte mich an mein Ziel. Im Sturmschritt geht's zur Festhalle. Diesmal hätte ich die für den Beginn der Konzerte des Musikinstituts leider fast zur Regel gewordene Innehaltung des akademischen Viertels mit Freuden begrüßt, aber man hatte Punkt 12 Uhr begonnen, und von Palestrinas *Missa Papae Marcelli* konnte ich nur noch den Schluß des *Benedictus* und das *Agnus Dei* hören.

Hinsichtlich der so schwierigen Ausbildung und Schulung der Knabenstimme wird in Berlin wie in Regensburg das Höchste geleistet, so lautete bald mein Urteil. Absolute Treffsicherheit und Reinheit der Tongebung bis in die höchste Lage, vornehmes Maßhalten in der Tonstärke, gleichmäßiges Atmen, gutes Vokalisieren, vortrefflicher Ausgleich zwischen Brust- und Kopfregister zeugen von der Liebe und Sorgfalt, mit der man die Knabenstimme heranzieht. Und doch ist das Singen der Regensburger „Domspatzen" — so nennt man dort die Domsingknaben" — verschieden von dem der Berliner Knaben. Während man in Regensburg der jugendlichen Stimme jenen ihr eigenen metallischen Glanz beläßt, ist man in Berlin anscheinend bestrebt, diese bei der Ausbildung so abzutönen, abzuschleifen, zu glätten, daß der Knabengesang an Zartheit dem Gesang jugendlicher weiblicher Stimmen gleichkommt. Mir als altem Moselaner, der sein goldenes Weintrinker-Jubiläum längst hinter sich hat, möge man folgenden, vielleicht etwas hinkenden, immerhin aber doch wohl nicht ganz unzutreffenden Vergleich, zugute halten. Zwei nebeneinander begüterte Winzer produzieren in einem guten Jahre einen ganz gleichmäßig edlen Tropfen. Der eine läßt sein Füderchen unter üblicher sorgfältigster Pflege und unter voller Wahrung der Ursprünglichkeit des Weines heranreifen, während der andere sein Produkt, um dieses dem allgemeinen Geschmack mehr anzupassen, um das, was ihm vielleicht etwas rauh daran erscheint, zu entfernen und es recht hell zu machen, einer Schönung unterwirft. Der echte Kenner wird wohl auch beim Genuß des letzteren Weines seine Befriedigung haben, aber doch den ersteren vorziehen, weil er ihm die ganz unberührte frische Originalität, das volle Bukett bietet, während dem geschönten doch etwas „ausgezogen" worden ist. Der Regensburger Domspatz bietet mir den „ungeschönten", typischen, für die Kirche und für die Wiedergabe Palestrinensischer Werke insbesondere so sehr geeigneten Knabengesang; die Stimmenbildung in Berlin schleift ab, glättet und „schönt", vermutlich, weil man die Knabenstimmen damit für den konzertmäßigen Vortrag geeigneter machen will. Letzteres kam auch den beiden prachtvoll gesungenen Mendelssohnschen Sätzen aus „Elias" zugute, wohingegen Palestrina in Regensburg die passendere Wiedergabe erfährt, weil die dortigen Knabenstimmen mehr jenen metallischen Glanz entwickeln, der dem Vortrag besonders der vielstimmigen Werke des großen Pränestiners nicht abgehen darf.

Noch ein Punkt verdient Erwähnung. Die „Alten" entlehnten ihre Themen dem taktfreien, Gregorianischen Choral. Ihre Werke sind ursprünglich ohne taktische Einteilung geschrieben, und wurden erst später aus praktischen Gründen in Mensur gebracht. Die sinngemäße Deklamation des liturgischen Textes, der ihnen die Hauptsache ist, und

aus dem ihre Musik gleichsam herauswächst, bringt es oft mit sich, daß die Sänger, vom Taktstock des Dirigenten geleitet, sogar innerhalb des Taktgefüges in freierem Rhythmus, gewissermaßen taktfrei zu singen haben. Dieser Umstand scheint mir bei den Regensburgern, die ja den Berlinern gegenüber den Vorteil haben, daß sie auch Sänger für den Gregorianischen Choral sind, noch feinere Berücksichtigung zu finden. Aber trotz dieser kleinen Ausstellungen Hut ab vor den Bestrebungen und vor dem Palestrina-Singen des Berliner Domchors! Hätten nur recht viele unserer großen katholischen Kirchenchöre die Mittel, die ihm für die Ausbildung insbesondere der Knabenstimmen zu Gebote stehen, daß sie sich mit derselben Begeisterung der Pflege der „Alten" widmen könnten, wie sie neben den Regensburgern auch Herr Professor Rüdell und sein Chor zeigen.

Wunderbar klang das schmerzdurchtränkte *„Crucifixus"* von Lotti (1667—1740), einem der besten Vertreter der venezianischen Schule. Ob es dem Chor und seinem feinsinnigen Leiter nicht wohler getan hätte, wenn das Publikum, anstatt in lauten Beifall auszubrechen, Ergriffenheit in feierlichem Schweigen gezeigt hätte? Sonst ist bei musikalischen Totenfeiern das Klatschen verpönt: könnte man es nicht auch unterlassen, wenn der Tod des allerhöchsten Herrn besungen worden ist?

Die schöne Elastizität, die die Stimmen der Berliner Sänger, insbesondere der Knaben, besitzen, kam dem Vortrag des, wenn auch an thematischer Erfindung nicht sonderlich reichen, so doch mit österlichem Jubel erfüllten *„Regina coeli laetare"* von Caldara (einem Zeitgenossen Lottis, gestorben in Wien 1736) zustatten; sie trat auch in die Erscheinung bei dem Vortrag des reich kontrapunktischen, teilweise fugierten Bachschen Motetts: „Singet dem Herrn". Aber wundern mußte es den aufmerksamen Zuhörer, bei der vorzüglichen und dem zarten Knabengesang so schön angepaßten Schulung der Männerstimmen des Berliner Chors, daß Tenor und Baß, insbesondere letzterer, das Sechzehntel-Thema des Schlußsatzes so wenig abgerundet und etwas zerhackt vorbrachten.

Zu Bachs Zeiten war die Kunst des reinen *Acappella*-Gesangs fast ganz verloren gegangen, und Spitta in seiner Bach-Biographie (Band I S. 438) ist der festen Meinung, daß Bach auch seine sogenannten *Acappella*-Motetten nicht ohne stützende Begleitung der Orgel singen ließ. Dafür spricht auch die Tatsache, daß von dem Motett „Der Geist hilft unserer Schwachheit auf" noch eine von Bach selbst geschriebene Orgel-Continuo-Stimme vorhanden ist. Daß der Berliner Chor eine dieser überaus schwierigen, und deshalb so selten gehörten Motetten ohne stützende Begleitung mit durchweg reiner Tongebung zum Vortrag brachte, war eine außerordentlich große gesangstechnische Leistung. Mich aber befestigte das Anhören dieses Gesangstücks wieder in dem Gedanken, daß der selige Edgar Tinel mit der s. Z. in Brüssel ausgesprochenen Überzeugung, der von Pius X. in seinem *Motu proprio* vorausgesehene liturgische Musikstil der Zukunft werde uns von Bach kommen, auf dem Holzwege war.

Die verehrl. Redaktion erinnerte mich an den herrschenden Papiermangel, sonst würde ich mich über diesen Punkt gerne weiter ausbreiten. Auf deutscher maßgebender Seite hat man Tinel übrigens sofort entschieden widersprochen (vgl. z. B. Weinmann K., „Ein neuer Stil", *Musica Sacra* 1910, S. 149).

Wir haben noch des jugendlichen Klaviervirtuosen, Herrn Kempffs, zu gedenken. Er spielte Brahms sehr schön, aber daß er uns die herrliche G-Moll-Fantasie von Bach mit nachfolgender Fuge (Peters, Band II Nr. 4), diese Orgelkomposition ersten Ranges, auf dem Flügel vortrug, war eine Irrung. Die nachhallenden Baß-Donnerklänge des Flügels verwischten und verschmierten manche schöne Stelle, und in der Fuge manchen Themeneinsatz, zumal da das Tempo für die Fuge — was ja bei Bach nicht selten vorkommt — zu schnell genommen war.

Das alles soll aber unserer Hochachtung vor seinen pianistischen Leistungen keinen Abbruch tun. Sehr schön kamen bei der Fantasie die Imitationen (Takt 9—13 und Takt 25—30) zum Ausdruck. Hoffentlich sehen wir den jungen Künstler mit dem Berliner Domchor in Koblenz bald wieder, je eher, desto besser.



Besprechungen



I. Bücher und Schriften

v. d. Pfordten, H., Deutsche Musik auf geschichtlicher und nationaler Grundlage. 346 S. mit Buchschmuck und 15 Tafeln. Geb. 9 ℳ. Leipzig, Quelle & Meyer.

Der Münchener Univ.-Professor Dr. Frh. v. d. Pfordten hat im gleichen Verlag in der Sammlung „Wissenschaft und Bildung“ bereits 3 Bändchen erscheinen lassen: „Mozart“, „Beethoven“ und „Schubert und das deutsche Lied“. Vorliegendes Werk greift weiter aus; es will „die Entwicklung unserer Musik als Spiegel unseres Deutschtums“ zeigen. Läuft eine solche Darstellung auch Gefahr die musikalische Entwicklungslinie mitunter ab- und auseinanderzureißen — man denke z. B. nur an die junge Polyphonie, die als vollwertige Kunst von den Niederlanden über Italien erst nach Deutschland kommt — so kann man ein solches Buch in den gegenwärtigen Kriegszeiten doch begreifen und darf es als ein Bollwerk gegen unsere Erbsünde, die Ausländerei, und als einen Vorkämpfer für deutschen Geist und deutsches Wesen vom nationalen Standpunkt aus sogar warm begrüßen.

Der Verfasser baut seine Darstellung nach einigen einführenden und zusammenfassenden Kapiteln („Volksmusik, Kunstmusik, Alte und neue Zeit“) auf den führenden Komponisten auf („Bach und Händel, Gluck und die Oper, Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert und Löwe, Weber, die Romantiker, die kleineren Meister, Mendelssohn und Schumann, Richard Wagner, Neuere Meister); doch nicht in der Weise, daß er die Meister systematisch nach Leben und Werken würdigt, sondern so, daß er alles unter den Gesichtswinkel des nationalen Momentes einstellt und betrachtet. So kommt allerdings derjenige, der in dem Werke eine Musikgeschichte nach Art eines Lehrbuches vermutet, nicht auf seine Rechnung, um so mehr aber jener in reichem Maße, der die Triumphe deutschen Geistes auch in der Musik sucht. Der Verfasser versteht es in einfach-schöner, mitunter gehobener Sprache, in der stets nationale Begeisterung als warmer Unterton mitschwingt, seine Ausführungen zu geben und trifft damit m. E. auch den richtigen Ton, der der Tendenz seines Buches und dem Leserkreis entspricht. Quellen- und Literaturangaben hat der Autor mit Recht beiseite gelassen; doch stützt er sich, wie es sich für einen Universitätslehrer von selbst versteht, auf die neueste Forschung, wenn ihm auch ab und zu das eine oder andere neuere Resultat entgangen ist.

Was v. d. Pfordten über Kirchenmusik in seinem Buche sagt, ist spärlich und geht über allgemeines kaum hinaus. Wenn er S. 36 behauptet: „Weitere Entwicklung (sc. in der Kirchen- und Volksmusik) brachte die Reformation . . . denn sie schuf religiösen Volksgesang“ so könnten diese Worte in dieser Kürze mißstanden werden, wie sie v. d. Pfordten tatsächlich nicht verstanden wissen will (vgl. seine Ausführungen S. 37), nämlich so, daß Luther als der „Vater des Deutschen Kirchenliedes“ zu gelten habe, wie die alte Formel lautet. Das Historisch-Unrichtige dieser Auffassung habe ich in meiner Geschichte der Kirchenmusik (II. Aufl. 1913) in dem Kapitel „Das deutsche Kirchenlied vor der Reformation“ (S. 43 ff.) ausführlich gezeigt.

Auch kleine Entgleisungen und Inkonsequenzen passieren dem Verfasser mitunter. Als solche empfinde ich in diesem Buche folgenden Satz über den frommen, edlen und von jedem Deutschen geliebten Jos. Haydn: „Die Ehe blieb kinderlos ... Wir hören (!), daß er sich durch außerehelichen Liebesgenuß entschädigte.“ (S. 111.) Und nun vergleichen wir, was v. d. Pfordten von Mozart sagt: „Der Klatsch hat Mozarts eheliche Treue und damit seine Mannesehre verdächtigt. Er war sorglos und unvorsichtig; aber die Sittlichkeit, die seine Ehe begründete, hat er bewahrt. Das ist nicht gleichgültig, sondern menschlich wie künstlerisch gleich wichtig ... (sonst) dürften wir ihn nicht als guten Deutschen preisen und in seiner Musik nicht deutschen Geist suchen; dann müßten wir ihn preisgeben.“ (S. 127.) Wie steht's demnach mit Jos. Haydn? wird der Leser fragen. Wenn das von dem Verfasser oben behauptete wahr wäre, dann müßte er konsequenterweise Haydn als schlechten Deutschen doch wohl auch preisgeben und das ganze Kapitel über diesen Meister von S. 109—121 aus seinem Buche streichen! Solche Unebenheiten wird der Verfasser in einer 2. Auflage sicherlich tilgen und das um so mehr als er sonst für seine Helden warme Töne findet, auch das religiöse Moment in objektiver Weise fest und entschieden herausstellt; so sagt er z. B. von dem letzten in der großen Trias, von Beethoven, so schön: „Er ist tief religiös, wie alle großen Künstler und Menschen“. (S. 153.) Auch kleine historische Unrichtigkeiten wird eine Neuauflage zu beseitigen haben, wie z. B. in dem Kapitel „Gluck und die Oper“ den bisher festgehalten Geburtsort Glucks „Weidenwang“ (S. 91); der Meister ist nach den neuesten Forschungen in „Errasbach“ geboren. Eine äußere Vervollkommnung des Werkes würde es ferner bedeuten, wollte v. d. Pfordten der Übersichtlichkeit halber die fliegenden Kolumnentitel der linken Seite mit den dort behandelten Meistern z. B. Haydn, Mozart usw. überschreiben.

Doch solche Kleinigkeiten vermögen den Genuß an dem aktuellen und verdienstvollen Buche, dem der Verlag eine für Kriegszeiten geradezu prächtige künstlerische Ausstattung gegeben hat, nicht zu trüben; es ist in der Tat geeignet „unserem Volk Augen, Ohr und Herzen öffnen zu helfen für die Krongüter seiner Vergangenheit als einer Gewähr auch für die Zukunft“. (Vorwort S. V.)

Drexl, Dr. Fr. Richard Wagner. Musikdramen. 2 Bde. Regensburg, J. Habbel, Bd. je 2 *M*.

Wenn auch die Textbücher, die bei Schott in Mainz zu R. Wagners Musikdramen mit Leitmotiven und Notenbeispielen erschienen, kaum einen Wunsch offen lassen, so steht ihrer weiten Verbreitung unter dem musikliebenden Volke doch der etwas hohe Anschaffungspreis entgegen. Da hat nun der unternehmende Verlag Joseph Habbel einen praktischen Griff getan und sämtliche Texte Wagners um einen staunenswert billigen Preis — die beiden schön ausgestatteten Bände umfassen fast 1000 Seiten — allen Interessenkreisen zugänglich gemacht; daß er als Herausgeber einen geschulten Philologen gewonnen, erhöht den Wert der Ausgabe. Dr. Drexl gibt auch einen kurzen Überblick über R. Wagners Leben, zu jedem Drama eine kurze Einführung und Inhaltsangabe nach Akten und erleichtert so das immerhin etwas schwierige Verständnis der Handlung; auch den Text selbst und die dem Durchschnittstheaterbesucher nicht geläufigen Wortbildungen usw. erläutert er durch Anmerkungen, so daß die Ausgabe nach jeder Richtung hin warme Empfehlung verdient.

II. Kompositionen

Aus dem Verlag von **Böhm & Sohn, Augsburg:**

Höfer, Fr., Op. 59. Messe zu Ehren der allerseligsten Jungfrau Maria für 3stimmigen Frauen- bzw. Männerchor mit Orgelbegleitung. Partitur 3 *M*; Stimmen je 40 *Pf*.

Der Komponist schreibt im Vorwort: „Die vorliegende Messe ist so eingerichtet, daß sie außer in der Originalfassung auch in folgenden verschiedenen Besetzungen ohne weitere Änderungen der einzelnen Singstimmen aufgeführt werden kann: dreistimmig: a) 3 Männerstimmen (2 Tenöre und 1 Bariton), b) 2 Frauenstimmen und 1 Männerstimme; zweistimmig: a) 2 Frauenstimmen (I. und II. Sopran), b) 2 Männerstimmen (I. und II. Tenor). Bei zweistimmiger Besetzung muß die Unterstimme die stellenweise eingefügten kleinen Noten singen.

Referent steht Kompositionen, die auf eine so reiche Besetzungsmöglichkeit abzielen und für Frauen- oder Männerchor zugleich als geeignet bezeichnet werden, im allgemeinen skeptisch gegenüber, weil diese Bezeichnung in den meisten Fällen nicht zutrifft und oft nur dem Verleger zuliebe gewählt wird; entweder sie klingen für Frauenchor gut und dann sind sie für Männerchor zu tief oder sie passen mehr für Männerchor, dann sind sie für Oberstimmen zu hoch gesezt. Wie des gleichen Autors *„Missa in hon. S. Francisci"* nur für Oberstimmen wirkungsvoll sich zeigt, so dürfte auch das vorliegende Opus am besten für Oberstimmen sich eignen. Der Satz ist vorwiegend thematisch gehalten und wird von einer meist selbständigen Orgelbegleitung getragen; Frauenchören, die in moderner Kirchenmusik zu Hause sind und gelegentlich auch vor einer modulationsreicheren Prägung nicht zurückschrecken, wird die empfehlenswerte Messe keine zu großen Schwierigkeiten bereiten.

Dietrich, J. H., Op. 21. Nr. 3: *Veritas mea* (Motetten, Lief. 13).

— — Op. 21. Nr. 4: *Ad de Domine* (Motetten, Lief. 14) für vierstimmigen gemischten Chor mit Orgel.

Die beiden Nummern sind von schöner Faktur und festlicher Wirkung wie alle Kompositionen des Autors, verlangen aber auch einen guten Chor und Organisten.

Hofmiller, Th. Zur Orgelweihe. Psalm 150. A. für 4stimm. gemischten Chor. B. für 4stimmigen Männerchor. Partitur je 1 *M*; Stimmen je 25 *Pf*.

Die *Musica Sacra* hat im 48. Jahrgang 1915 (S. 191 ff.) einen Aufsatz gebracht: „Die feierliche Orgelweihe nach dem *Rituale Romanum*", in welchem auch die hiezu notwendigen Gesänge (Falsibordoni für gemischten und für Männerchor; einzeln zu beziehen zum Preis von 24 *Pf*; Regensburg, Fr. Pustet) beigegeben waren. Hofmiller vertont die gleichen Gesänge in ebensolcher Besetzung. Die Falsibordoni klingen gut, die Transkription und Behandlung der gleichen Choralverse ist in beiden Ausgaben eine verschiedene und zeigt, daß dem Autor die von der Kirche befohlene *Editio Vaticana* noch eine *terra incognita* ist.

Ringelhann, G. 16 Gesänge zu Begräbnisfeierlichkeiten für gemischten Chor und Männerchor. Partitur 2 *M*; Stimmen je 60 *Pf*.

Eine reiche Auswahl von Grabliedern im homophonen Stil.

Wassmer, Berth., Op. 48. Missa „O Engel rein" für Sopran, Alt (Tenor) und Baß, bzw. 1—2stimmigen Schülerchor mit Orgel oder Harmoniumbegleitung. Selbstverlag (Bernau, Baden). Part. 1 *M* 80 *Pf*; Stimmen je 30 *Pf*.

Der Komponist hat das praktische Werkchen für ganz bescheidene Verhältnisse und kleine Chöre geschrieben und damit nach fünf Monaten bereits eine II. Auflage erreicht. Dem *Credo* wäre bei einer Neuauflage den kirchlichen Bestimmungen gemäß die Leseart der *Editio Vaticana* zugrunde zu legen; da ferner der ständige Wechsel zwischen Choral und Polyphonie sich nicht empfiehlt, dürfte es vielleicht am besten sein, dasselbe ganz choraliter zu singen, höchstens mit Einlage eines mehrstimmigen *Et incarnatus est*.

Dr. S.



Druck und Verlag der Musica Sacra: Friedrich Pustet in Regensburg

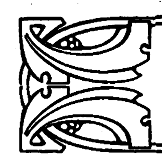
MUSICA SACRA

Monatschrift zur Förderung der katholischen Kirchenmusik

51. Jahrg. ∵ 1918 ∵	Begründet von Dr. F. X. Witt, herausgegeben von **Prof. Dr. phil. & theol. Karl Weinmann** Direktor der Kirchenmusikschule Regensburg	8./9. Heft Aug./Sept.

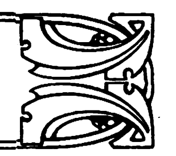
IN DIE NATIVITATIS DÑI.
STA AD SCM PETRUM.
A PUER NATUS EST NOBIS
PS Cantate dño AD R. Notum fecit
RG Viderunt omnes fines terrae salutare dei nostri iubilate deo omnis terra.
V Notum fecit dominus salutare suum ante conspectum gentium revelavit iustitiam suam.
ALLELUIA

Faksimile aus dem „Antiphonar" von St. Gallen



Choralgesang und Kunstgesang

Von Dr. Hugo Löbmann, Leipzig



Der Choralgesang gehört zu jenen Kunsterzeugnissen, die immer mehr Werte aufweisen, je intensiver man sich mit ihnen beschäftigt. Über sein Wesen und seine Wiedergabe durch Gesang liegen eine Reihe von Problemen vor, die noch immer ihrer letzten und endgültigen Lösung harren. Wir umgehen für diesmal die Streitpunkte des Choralrhythmus in Theorie und in Praxis und wenden uns der Erörterung der Frage zu: welche Beziehung besteht zwischen Choralgesang und Kunstgesang?

Es ist noch immer die Überzeugung nicht weniger Freunde des Chorals, daß er nicht die Pflege findet, die er verdient; daß er noch lange nicht in dem Maße an den sonntäglichen Hauptgottesdiensten praktische Verwendung findet, als dies vom Standpunkte des Kirchenmusikers und von dem des Pastoraltheologen als Cäcilienvereinspräses wünschenswert erscheint.

Wir haben uns seit vielen Jahren und ernst die Frage vorgelegt: woher kommt diese Unlust der Chorsänger, Choral zu singen; woher die geringe Neigung der Gemeinde, den Choral für schön zu finden?

Die Antwort, die wir darauf geben müssen, möchten wir am liebsten für uns behalten; denn sie ist hart, und diese Zeilen werden dazu noch schließlich als bloße Nörgelei betrachtet und beiseite gelegt. Aber das wahre Interesse am kirchenmusikalischen Fortschritte nötigt uns, in diesem Falle das Schweigen nicht für den besseren Teil der Antwort zu halten!

Der Grund jener Mißerfolge, denen wir noch heute auf Schritt und Tritt begegnen, liegt darin: man unterschätzt die Schwierigkeit des Chorals, und zwar nach ihren drei Seiten hin, erstens in bezug auf die Artikulation, zweitens in bezug auf die absolute Tongebung, und drittens in bezug auf den allgemein ästhetischen Vortrag nach Rhythmik und Dynamik.

Eine große Zahl Dirigenten behandelt den Choral als ein notwendiges Übel und singt ihn herunter ohne Sinn, Verstand und Geschmack. Andere Chorleiter versuchen, dem Chorale beizukommen durch festes Einüben der Intervalle. Sie erklären wohl auch den Text. Aber es fehlt das feinere ästhetische Empfinden. Sie singen zwar mit Sinn und Verstand, aber ohne Geschmack.

Nur wenige wissen mit dem Chorale etwas anzufangen, das den tieferen Menschen befriedigt. Aber — sie zweifeln an der Möglichkeit einer geistigen Anteilnahme von seiten des Chores und singen darum den Choral allein.

Es fehlt nun nicht an Männern, die den Choral ernstlich proben, vieles verwerfen und streng tadeln. Es ist ein fortwährendes Abbrechen, Wiederbeginnen und Korrigieren. Schließlich bekommt es aber der und jener satt und bleibt vom Vereine weg — des Chorals wegen.

Der Fehler liegt eben darin, daß der Chorleiter mit Flicken und Stückeln das ungleiche Gewebe des Gesanges auszubessern versucht. Daher bleibt all sein Tun „Stückwerk". Er arbeitet sich umsonst ab; die Sänger werden der ewigen „Nörgelei" schließlich überdrüssig und fangen an, den Choral zu verabscheuen. Zuletzt bleiben sie dem Chore ganz fern. Und das hat mit seinem Singen der Choral getan.

Alleiniges Heilmittel ist und bleibt eine geordnete Stimmpflege. Wir verstehen darunter eine Singbelehrung, wie sie jeder Kunstsänger erhält, nur mit dem Unterschiede, daß die Bildungshöhe des Chorsängers gemäß der beschränkten Zahl der Unterweisungsstunden und auf Grund der mehr oder weniger lückenhaften musikalischen Allgemeinbildung eine geringere ist, als die des Solosängers. Die Aufgabe beider Musikbeflissenen ist die gleiche: Erzeugung eines schönen Tones. Der Ausgangspunkt und die erste Weg-

strecke ist dieselbe: Erzielung eines losen, eines weichen Stimmtones. Nur die Ziele sind verschieden: dort vollendeter, hier angestrebter Sologesang.

Der feine Beobachter der menschlichen Stimme in ihrer Gesangstechnik, Hans Georg Nägeli (1773—1836), weist in seiner kleinen Schrift: „Die Pestalozzische Gesangbildungslehre nach Pfeiffers Erfindung, kunstwissenschaftlich dargestellt. . . . Zürich, 1810" (genauer 1809) auf das eigentliche Element der Gesangsbildung hin: auf die Bildung der Stimme in Sekundschritten. Er sagt: je mathematisch einfacher sich die Verhältnisse zweier Intervalle wiedergeben lassen, desto schwerer wird ihre Beherrschung durch die Stimme. So steht die Oktav zur Prim im Verhältnis von 2:1, also in der denkbar einfachsten mathematischen Verbindung. Aber wie schwer ist die schöne Ausführung der Oktav in der Gesangstechnik. Andererseits steht die Sekunde im Verhältnis von 9:10 (oder 8:9). Sie bildet die leichteste Fortschreitung der Singstimme und liefert das Grundelement des gebundenen, schönen Gesanges: des Legato. Denn bei ihrer Erzeugung erfahren die Stellmuskeln des Kehlkopfes und die Spannmuskeln der Stimmbänder das geringste Maß von Veränderungen. Somit erleichtert der Sekundenschritt den von der Singästhetik geforderten Gleichklang des Nachbartones mit dem Ausgangstone.

Weil nun dem so ist, so hat sich von allem Anfang an die menschliche Stimmkunst in erster und hauptsächlichster Beziehung in Sekundschritten betätigt. Die Lieder und Gesänge, soweit sie in ihrer Wiedergabe für die Sangeskräfte weiterer Kreise berechnet waren, zeigen diesen Sekundfortschritt in auffälliger Weise. — Insbesondere tritt diese Erscheinung, wie wir sie an dem Volksliede aller Völker beobachten können, beim römischen Chorale auf. Man vergleiche beispielsweise das *Asperges me,* das *Kyrie* der Adventsmesse, desgleichen das *Kyrie* der Ostermesse und viele andere mehr. Dieses Prinzip des sekundenweisen Fortschreitens ist so häufig zu finden, daß es einem großen Teile der Gesänge das Gepräge seiner Zeit aufdrückt, so daß man versucht wird, das Gesetz aufzustellen: je einfacher, je mehr also der Sekunde angenähert, die Intervalle eines Gesanges erscheinen, desto älter ist er. Die Proprien der neueren Feste weisen in dieser Beziehung eine unleugbare größere Singschwierigkeit auf, als die alten Festgesänge.

Dieses Kriterium verliert nichts an seiner Beweiskraft durch bekannte Ausnahmen, hervorgerufen durch das Bestreben des Gesangskomponisten, den Text zu illustrieren, oder einen gewissen Nachdruck einer besonderen Stelle zu verleihen, um das Gefühl nach einer sanglichen Kulmination, nach einer architektonischen Steigerung zu befriedigen.

Dahin gehört der gesteigerte dritte Anruf des *Kyrie* in der Adventsmesse; der jubelnde Ruf über die Geburt des göttlichen Erlösungskindes: *„Puer"*. Ebenso weiß der Sänger den Quintensprung bei *„Factus est repente"* der Pfingstcommunio zu deuten als die künstlerische Nachahmung der Textstelle, die von der Herabkunft des Heiligen Geistes und seinen siebenfachen Gnadenwirkungen zur geistigen Macht handelt. Hieher gehört auch die auffallende, wirkungsvolle Textmalerei im *Introitus* der *Missa Ss. Nominis Jesu* bei: *coelestium terrestrium et infernorum.*

Trotz dieser und einiger weiterer Ausnahmen gilt die Tatsache: die Hauptfortschreitung im Choral ist die Sekundenfolge. Ihre künstlerische Wiedergabe muß also das Hauptbestreben des Liedmeisters bleiben, wenn er ernst gemeinte Singstudien mit seinem Chore treiben will.

Dieser Hang der menschlichen Stimme nach dem Sekundenschritt ist so stark entwickelt, daß der Singlaie sich gewöhnlich schon dadurch verrät, Terzensprünge zum Beispiel durch Zwischenschiebung des übersprungenen Intervalles zu verunzieren. Seinem Wesen nach ist dieses Hindurchziehen der Töne das, was der Fachmann mit Portamento bezeichnet und was der Stimmkünstler — wenn er es in Wahrheit auch ist — als die Blüte der Gesangstechnik erstrebt und was er mit wahrer Kunstempfindung äußerst selten, dann aber um so wirkungsvoller anzuwenden sich erlaubt.

Diese Ausgleichung der Melodiesprünge mit dem Intervall der Sekunde ist alt. Schon der Pseudonym-Aristoteles (12.—13. Jahrhundert) erwähnt diese Art des Durchschleifens, die für den Choral zur charakteristischen Verzierung wurde und den Namen *„Plica"* er-

hielt, als welche sie sich besonders an den Schlußstellen der Gesänge und an den Cäsuren der Melodie findet. Die *Plica* ist ihrem Wesen nach nichts anderes als der Ausdruck des Bestrebens, aus dem Kehlgefühle heraus einen Ausgleich dort zu schaffen, wo die Komposition Sprünge vorschreibt, und sie beweist auch von dieser Seite aus die Wahrheit unseres Satzes: der Sekundenfortschritt ist das eigentliche melodische Element des Choralgesanges, wie überhaupt jeder Sangesmusik.

Die Ausbildung des Choralisten hat darum die erste und vornehmste Aufgabe darin zu suchen, den Sänger zur Wiedergabe von Sekundschritten künstlerisch zu befähigen. Die Frage ist daher: worin liegt das Wesen dieser Kunst der Stimmbildung.

Die Antwort ist leicht gegeben: die Stimmbildung hat zuerst den schönen Ton an sich zu erzeugen. Erst nach Lösung dieser ersten Kunstfrage der Stimmbildung kann der Stimmbildner dazu übergehen, die Verbindung der einzelnen an sich künstlerischen Töne vorzunehmen nach denselben Gesetzen der Kunst. Das will sagen: Die Verbindung der Töne zu melodischen Gebilden geschehe so, daß die Schönheit des einzelnen Tones an sich gewahrt bleibt; daß also die Melodie als Kunstganzes das Antlitz derselben Schönheit erhält, wie der Ton in seiner Einzelbildung.

Diese Kunst ist schwer, aber gleichwohl erreichbar und zur künstlerischen Belebung des Chorals notwendig.

Untersuchen wir zuerst die Merkmale des schönen Tones an sich. Sein Hauptmerkmal liegt in seiner Flüssigkeit, Biegsamkeit, Modulationsfähigkeit. Ist die Stimme weich gebildet, so fügt sie sich dem künstlerischen Willen mühelos. Vermag sie aber nur mit festgespannter Kehle Töne von sich zu stoßen, so ist sie für die Kunst unbrauchbar. Hartes Gestein eignet sich nicht zum Formen; es füllt die Form nicht aus. So steht es auch mit dem festgebildeten Singtone: er klingt rauh, eckig, hart; er füllt die vom Formgefühl des musikalischen Zuhörers aufgestellte Norm nicht aus; er klingt nicht ausgeglichen, nicht weich, wohlig, voll und rein. Damit haben wir indirekt das Wesen dessen gezeichnet, was der Singlehrer nennt: den lockeren Ton.

Es ergibt sich aus dem Gesagten, daß er nur dadurch erzeugt wird, daß der Singapparat leicht arbeitet und empfindlich reagiert. Dies ist nur dann der Fall, wenn der Singapparat seiner Natur gemäß eingestellt wird und dem Kunstwillen mühelos folgt. Dadurch kommt das zum Vorschein, was der Fachmann mit dem Ausdrucke: gesunder, natürlicher Ton bezeichnet.

Der so gebildete Ton ist in seiner Biegsamkeit für künstliche Zwecke verwendbar, das heißt, er läßt sich dynamisch, rhythmisch und melodisch zwanglos, leicht verändern. Der schöne Ton wird so zum Ausdrucksmittel der Seele, die auf seinen weichen Fittichen herrschend ruht wie der Geist über dem Stoffe, den er andererseits durchdringt.

Der lockere Ton allein gewährt die Garantien, daß der Singunterricht die Stimme nicht ruiniert, den Sänger nicht krank macht, ihn an seinem heiligen Gute der Stimme als unverkürzten Besitzer erhält. Der lockere Ton allein kann den hohen Kunstzweck der Singbildung erfüllen und zum Träger des Seelenlebens werden, das er verklärt ausspricht. Er ist die Voraussetzung allen Singunterrichts, alles Gesanges, wenn man die wahre Bedeutung des Wortes „Gesang“ nicht schwächen und verdunkeln will.

Darum sollte keine Sorge des Chorführers so groß sein als die: zu sorgen, daß der Ton von seiten der Sänger lose erzeugt wird und lose bleibt bei allem Gesange von der Jugend bis ins Alter. Hiebei spielt die Lage der Zunge die Hauptrolle. Jeder Singlehrer sollte es für seine heiligste und erste Pflicht halten, darüber zu wachen, daß sie flach, breit, träge, gefühllos, bewegungslos im Munde vorn bis an die Zähne lose reiche. Sie hat bei der Tonbildung an sich nichts zu schaffen. Ihre Tätigkeit tritt erst ein, wenn es sich um die Umbildung des Naturlautes, wofür wir den „a“-Klang halten müssen, handelt. Es muß der Singlehrer persönlich sich von dieser rechten Stimmlage überzeugen durch individuelle Beobachtung. Einen Ersatz für diese notwendige „Nachsicht“ gibt es nicht.

Jedes Außerachtlassen dieser Forderung zeitigt die Gefahr, daß der Singunterricht nicht nur keine Erfolge bleibender Art zustande bringt, sondern einen Eingriff in die

Gesundheit der Singzöglinge, der Sänger, bedeutet, der schwere Folgen nach sich ziehen kann. Diese Forderung wird der Singchorführer eben nur dann erreichen, wenn er seine Schüler einzeln, jeden für sich, kennenzulernen sucht dadurch, daß er sie einzeln untersucht und fortdauernd daraufhin beobachtet, wie sie die Organe gebrauchen. Ist sein Chor zu groß dafür, dann richte er eine Vorschule ein, in der die Singschüler so lange verbleiben, bis sie Gewähr leisten, daß sie ihre gute Art zu singen — so wie sie es jetzt gelernt haben — nicht wieder ändern, sich zum Unsegen, dem Kunstfreunde zur Qual.

Wo nur Erwachsene als Mitglieder in Betracht kommen, richte der Dirigent Vorbildungskurse ein, und zwar sondere er die Teilnehmer nach Geschlechtern ab, weil sonst die sich zeigende Befangenheit den Unterricht sehr beeinträchtigen dürfte. Je weniger an der einen Unterweisungsstunde teilnehmen, desto besser; das Ideal bleibt Einzelbehandlung der Singschüler.

Wir sagen: wer als Dirigent wirkliche Fortschritte zu erreichen beabsichtigt, wer seinen Chor zu wirklichen Sängern heranbilden will, der errichte solche Vorkurse. Diese Einrichtung erweist sich als segensreich auch insofern, als sie Gelegenheit gibt, auch den „alten" Sängern wieder einmal auf die Zunge zu sehen. Dadurch wird der Übungskursus gleichsam zur Stimmen-Reparatur-Werkstatt, wo nach bestimmten Laufzeiten das rollende Material eingehend untersucht und wenn nötig ausgebessert wird.

Der gute Einfluß solcher vorbeugender, abhelfender Sorge um die Stimme und ihre Bildung ist für die Aufführung von größtem Vorteil: die Schüchternen und solche, die so gern hinter der Front sich zu schonen geneigt sind, werden zu erneuter Energie angeflammt; der Sänger mit falscher Zunge — sei es, daß sie zu einer Kloßform oder zu einer Gurkenform langgestreckt und zusammengepreßt wird — erhält Aufschluß über ihre normale, naturgemäße Lage. Die Mitglieder, die zu „Bruststimme" neigen, die gewohnt sind, ihr Notenblatt mit möglichst viel Kraft herunterzusingen, die es als Bässe für eine Pflicht halten, den Ernst der Feier durch dumpfes Dröhnen und dunkles Rollen der Stimme nachhaltiger zu gestalten, diese Kraftsänger erhalten Anweisung, wie nach oben zu die Stimme sich abzumildern und einzurichten habe, um dem Knotenpunkte auszuweichen, jener Stelle, wo ruckweise die „Bruststimme" in die „Kopfstimme" übergeht.

Diese Gewaltstimmen bedürfen der Nachhilfe am meisten. Ihnen hat der Chormeister mit seiner Stimme zu zeigen, was Verschmelzung von Kopf- und Bruststimme heißt; daß diese Verschmelzung allein den Schmelz der Stimme vorbereitet und herbeiführt; daß diese Ausgleichsübungen am wirkungsvollsten von oben aus einzuleiten und fortzusetzen sind bis dahin, wo der Baß eine helle, baritonartige Färbung und angenehme Weichheit und Biegsamkeit erhält. Dann erst kann der Verein mit seinem Dirigenten sagen, daß er Tonbildung treibt. Erst solch eine Sängergemeinschaft ist fähig, zu erkennen, was Gesangskunst heißt, und erst so gebildete Sänger werden imstande sein, tiefer in das Wesen des Gesanges, vor allem des Kirchengesanges einzudringen, dessen künstlerisches Hauptmerkmal die dynamische Ausgleichung bildet, die nur und nur erreicht wird durch ernste Pflege dessen, was wir Gesangbildung nennen.

Die ausgeglichene Intervallbindung der Sekunde mit ihren notwendigen Erweiterungen der Terz- und Quartensprünge mit losem Tone ausgeführt, ist das Grundelement des schönen Singvortrages — und heißt das Legato. Damit sind wir zur Frage gelangt: wie erreicht der Schüler dieses Legato?

Es liegt im Wesen des Legato begründet, daß es den losen Ton zur Voraussetzung hat. Denn der Legato-Gesang ist nichts anderes als die Versetzung der Spannungsverhältnisse von dem einen Tone auf den nächsten. Sitzen die Töne in der Kehle fest, so kann diese Verrückung nur mit Gewalt, also stoßhaft, vor sich gehen. Die Folge ist, daß der neuzufassende Ton für den ersten Moment lauter, scharfkantig, herausplatzend klingt im Gegensatz zu dem Ende des verlassenen Tones. Die Stimme wallt in Stärke und Schwäche auf und ab; wir hören damit das ungeebnete, dynamisch wellenartig geformte, bellende Singen.

Diese Art „Naturstimme“ ist das absolute Gegenteil von dem, was der Singunterricht erreichen soll, nämlich: die möglichst gleiche dynamische Linienstärke. Es muß klingen, als hielte der Sänger nur den einen Ton aus, während in Wirklichkeit mehrere Sekundfortschritte erklingen. Daß diese innere Muskelverschiebung nur dann leicht stattfindet und rasch und sicher den erstrebten Spannungspunkt erreicht, wenn die Muskeln sich in einer Lage befinden, in der die motorischen Nerven in Bereitschaft gestellte Organe finden, liegt auf der Hand.

Ein Muskelapparat wird um so leichter und schneller beeinflußt, je mehr er vor der Leistung entspannt gewesen und im Zustande der Kraft geblieben ist. Das ganze Geheimnis der Tonbildung liegt in dieser Entspannung der Singorgane. Diese Entfesselung erfolgt lediglich zu dem Zwecke, die Apparate in den Stand zu setzen, daß sie auf jede Nervenbeeinflussung entsprechende Bewegungen leicht und sicher vornehmen. Von dieser Art Ruhelage der Organe, von dieser Auslösung der Spannung hat die wahre, künstlerisch aufgefaßte Tonbildung den Namen erhalten: Bildung des „losen“ Tones. Seine Erzeugung ist nur möglich durch die Isolierung der Muskeln voneinander, besonders nach ihren Grenzgebieten hin, von denen her sie leicht eine falsche, natur- und deshalb kunstwidrige Mitarbeit erfährt, die leider nicht nur nichts zur Sache zu helfen vermag, sondern die Erreichung des Kunstzweckes erschwert, ja geradezu unmöglich macht.

Man beachte nur, welche „Mitarbeit“ mitunter die Zunge liefert zur Bildung des absoluten Tones, wobei sie doch eigentlich „nichts zu sagen hat“. Man beachte die Halsmuskeln bei Erzeugung hoher Töne, wie gerade sie es sind, die den Sänger veranlassen, das Kinn nach oben zu heben, als gelte es, den Ton aus der Brust zu ziehen und dabei eine Schwertklinge zu verschlucken. Und vieles, vieles andere Unschöne, Unmögliche, Gewaltsame, das auf falsche Tonbildung wie mit ausgestrecktem Arme hinweist.

Alle diese Verrenkungen, Einklemmungen, Pressungen sind untrügliche Zeichen, daß der sich so bitter anstrengende Sänger alles andere vielleicht beherrscht, nur das eine nicht: die Bildung des losen Tones. Solchem Sänger ist das Legato eine Unmöglichkeit. Denn dieses verlangt vollste Weichheit und Nachgiebigkeit der Kehlkopforgane, aber nicht bloß im Umkreise einer Sekunde, sondern auf die ganze Strecke seiner Töne, und zwar in dem Sinne, daß eine möglichste Gleichbildung aller Töne untereinander stattfindet. Dies bezeichnet bekanntermaßen die Singbildung als: Ausgleichung.

Aber weil diese Ausgleichung auf der ganzen Linie der Stimme stattfinden soll, so folgt daraus, daß jene sekundweisen Übungen zwar von der Übung im Umfang weniger Tonstufen ausgehen, aber möglichst bald nach der Höhe und Tiefe sich erweitern müssen. Dadurch erreicht der Stimmbildner den notwendigen Ausgleich der „Register“. Der Singschüler beginne also mit dem Legato auf der ihm bequemsten Tonlage[1]) und erweitere von da nach oben und nach unten unter Vorsicht seine Stimme bis an ihre Grenzen. Ohne Lehrer ist jedem ernstlich von solchem Studium abzuraten; denn wenn auch alles gut gehen sollte, am Ausgleich der Register wird sein Selbstunterricht schließlich doch scheitern.

Wir können hier auf dieses strittige Kapitel der Registerfrage nicht näher eingehen; müssen aber doch auch unsern Standpunkt wenigstens kurz skizzieren.

Eine Reihe Töne ist es, die jeder einzelne für sich — individuell besonders häufig im Sprechen und beim gelegentlichen, „stillen“ Fürsichhinsingen verwendet. Das ist das Alltagsregister oder, wie man es sonst nennen will, die primäre Tonlage.

Diesem Register kann man eine Reihe Töne nach oben und nach unten ansetzen. Die Ergänzungstöne nach unten sind in ihrer Zahl mehr beschränkt, als die Töne nach der entgegengesetzten Seite. Darum strebt die Gesangbildung vor allem, den Umfang der Stimme nach oben zu erweitern. Leider wird die Ausbildung der tieferen Töne dabei oft vernachlässigt.

Die Gattung der höchsten Singtöne wird erzeugt dadurch, daß die Stimmbänder nur teilweise in Schwingungen versetzt werden. Der Geiger mache sich dies klar etwa durch die Vorstellung von Flagiolettönen, wobei auch nur ein Bruchteil der gestrichenen Saite klingt. Diese höchsten Gesangstöne nennt man die „Kopfstimme“.

---

[1]) **Diese Tonlage findet man durch Feststellung der Sprechhöhe, des „Primärtones“.**

Bis dahin verstehen sich zumeist die Singlehrer. Das strittige Gebiet nun ist jene Stimmlage, die zu suchen ist zwischen der Alltagsstimme und der Kopfstimme. Diese Mittelstimme wird durch jene Art von Tongebung erzeugt, die ihrem Wesen nach zwar als Alltagsstimme — andere sagen „Bruststimme“ — erscheint, die aber eine starke Beeinflussung durch die Kopfstimme aufweist. Man könnte diese Mittelstimme auch Mischstimme nennen, da sie aus der Diagonale zweier Stimmbildungsmöglichkeiten hervorgeht und Eigenschaften der Brust- und der Kopfstimme enthält.

Diese *„vox mixte“* ist ihrem Wesen nach jene von der Gesangstechnik von jeher gesuchte „goldene Mittelstraße“, die glückliche Mittellinie, auf der allein der Aufstieg auf den Gipfel der Singkunst möglich ist. Dieser gemischte Ton ist der von allen wahren Gesangslehrern gesuchte „Einheitston“. Er allein besitzt die Fähigkeit, die Stimmgebung so zu gestalten, daß ein Ausgleich stattfindet, und zwar dahin, daß die Alltagsstimme leicht, flüssig, weich erklinge, daß aber andrerseits die Stimme in ihren Höhenlagen jener festen Grundlage nicht entbehre, die die notwendige Voraussetzung aller künstlerischen Tonbildung ist und den eigentlichen Gehalt der Stimme darstellt. Nicht die Höhenleistung einer Stimme bestimmen den künstlerischen Wert des Sängers, sondern die Durchschnittsgüte seines Organs. Jene *C*-Jäger unter den Tenören und ihre Kollegen auf der andern Seite im Baß gehören darum eigentlich in das Varieté, wo sie ja auch auf entsprechende materielle Gegenleistung hoffen können.

Diese gemischte Stimme ist aber nur unter der Voraussetzung möglich, daß die stimmgebenden Organe auf einen Ausgleich eingerichtet und von Grund aus vorgeübt sind. Diese künstlerische Art der Tongebung ist nur zu erreichen, wenn der Singschüler über eine Stimmbandstruktur verfügt, die das Einspannen der Stimmbänder zu nur teilweisem Schwingen allmählich zuläßt, so daß die organische Schwingungsumformung reichlich mit Zwischenstufen ausgefüllt ist, die die Umbildung unmerklich bewerkstelligen.

Diese Fähigkeit des Stimmorgans, Übergänge herzustellen, ist das, was man „Ausgleichung“ nennt. Sie erfolgt nach den zwei Seiten der Dynamik und der Klangfarbe. Die Übung hierin führt zu dem weiteren wesentlichen Erfolge, daß der Gegensatz zwischen Kopf- und zwischen Bruststimme in seiner Schärfe für alle Tonstufen gemindert, ja in der „Mittellage“ gänzlich aufgehoben wird. Dadurch erhält, wie schon oben berührt, die Stimme den Zauber des Künstlerhaften, der zwar von der individuellen Stimmbegabung besonnt wird, der aber durch eine von uns hier kurz gezeichnete Tonbildungsart seine letzte Vollendung und höchste Ausstrahlungskraft erhält.

Es liegt auf der Hand, daß jene schwere Ausgleichungspraxis beginnen muß innerhalb eines relativ geringen Tonumfanges, deswegen nämlich, weil das Grenzgebiet erst nach und nach zu erobern möglich ist. Wesentlich dabei ist, daß dies von oben geschieht, weil die Entspannung der Stimmbänder leichter fällt, als ihr Gegenteil, ihre allmähliche Anspannung. Denn die „Kopfstimmbildung“ zwingt das Singorgan zu einer Kraftleistung der nur teilweise schwingenden Stimmbänder. Diese Einstellung nötigt die Muskeln, dahin zu wirken, daß ein wesentlicher Teil der Stimmbänder so fest gehalten wird, daß er nicht mitschwingt. Die Arbeit ist in ihrer Wirkung also eine negative. Und diese Fesselung des Organs — der Stimmbänderteile — diese ist es, die zu Ermüdung und Unvermögen führt. Aus diesem Grunde also ist es geraten, die Ausgleichungsübungen von oben her vorzunehmen.

Wir brechen hiemit vorläufig ab in der Hoffnung, das Wesentliche der Tonbildung dargelegt zu haben. Welcher Ausblick auf den Vortrag des Chorals bietet sich uns nun dar?

Der Choral verlangt zu seiner Wiedergabe eine ausgeglichene Stimme. Da er sich zur Hauptsache aus Sekundschritten zusammensetzt, wie wir gesehen haben, so fordert er die Beherrschung des Legato geradezu heraus. Keine andere Gesangsmusik lohnt darum auch eine nur mäßige Singunterweisung so sichtlich wie der Choral. Keine andere Gesangsmusik erfährt durch einen kunstgeschulten Vortrag eine so starke Belebung, eine so aufblühende Beseelung als der Choral. Er ist entsprungen aus der Freude am Dienste Gottes durch die Sangeskunst. Er ist der Frühlingsjubel der singenden

Menschenseele. Er ist die Anbetungsfeier des Allerhöchsten in Tönen eines weltvergessenen Herzens.

Aber neben diesem metaphysischen Zuge wohnt ihm eine Schönheit inne, die dem, der für die feineren Wirkungen der reinen Gesangskunst und des edlen Kunstgesanges empfänglich ist, unerschöpflich erscheint und sich als eine Höhenkunst darstellt, die ihresgleichen nirgends hat. Im besonderen bleibt die Choralmusik eine einzigartige wertvolle Kunst insofern, als sie eine Verkörperung des Musik-Geistes darstellt, wie er im Gesange eines jeden Menschen geheimnisvoll ruht. Der Choral ist der Gesang an sich, er ist der absolute Gesang.

Über diese Tatsache muß der Musikfreund um so mehr staunen, als diese Kunst einer Zeit entstammt, die, soweit die Kunstmusik in Frage kommt, noch keine Regung irgendwelcher ihm gleichgearteten Monodiekunst kennt. Wenn auch in der ersten monodischen Kunst der Florentiner Zeit (von ungefähr 1300—1450) der Gesang nach Ergreifung des Textwortes und dessen Illustration strebt, so bestehen doch wesenhafte Unterschiede zwischen diesen begleiteten Gesängen und jenen erhabenen Singweisen des Chorals, wo das Wort eine packende, psychologische, ästhetische Ausweitung und Erhöhung erfährt, die uns unnachahmlich erscheint.

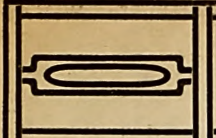
Nach allem, was wir als das Wesen der Gesangskunst hingestellt haben, kann es keinem Zweifel unterliegen, daß der Choral nur dann seine Schönheit enthüllt, wenn er im Sinne von Kunstgesang aufgefaßt wird.

Volksgesang im engeren Sinne wird der Choral seinem ganzen Umfange nach — besonders in den nichtromanischen Ländern — wohl nie werden. Das schließt aber nicht aus, daß die mehr syllabischen oft wiederkehrenden Stücke: *Pange lingua, Asperges me, Veni Creator Spiritus* und das „III. *Credo*" nicht auch nach und nach zu Gemeindegesängen sich auswachsen können, wenn genügende Vorarbeiten in Singschule und Kirchenchor vorausgegangen sind.

So groß der Segen auch genannt werden muß, der vom „Allgemeinen Cäcilienverein" seit vierzig Jahren ausgegangen ist gerade auch für die Neubelebung des Interesses am Choral, so war er doch die indirekte, allerdings unverschuldete Ursache, daß er mit der starken Betonung der Choralpflege für viele Chöre zu hohe Ziele stellte. Nichts wäre in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts nötiger gewesen als die Gründung nicht von Musikschulen, sondern von Sängerschulen, woselbst die Kunst des Gesanges gründlich gepflegt worden wäre. Man errichtete Anstalten, die ihre Zöglinge direkt für die Ausführung der kirchlichen Vorschriften als Organisten und Dirigenten ausbildete. So segensreich diese Anstalten auch wirken und gewirkt haben, sie würden gewiß an Bedeutung gewinnen, wenn das Studium und die Ausübung des Gesanges in den alles beherrschenden Vordergrund gestellt würde. Man wird entgegnen: in der Beanlagung für Gesang seien die Menschen sehr verschieden. Das sei zugegeben: gleichwohl bleibt die Tatsache bestehen, daß eine vernünftige Sangespflege größere Erfolge zeitigt, als man für gewöhnlich annimmt. Nicht einen Vorwurf sollen unsere Worte enthalten, sondern nur einen Anstoß zu einem Ausbau der Anstalten, denen wir so unendlich viel Gutes verdanken. Ebenso erscheint uns die Pflege des Gesanges in den Lehrerseminarien und theologischen Anstalten noch lange nicht genügend gesichert. Man überläßt in diesem Punkte dem Zufalle beinahe alles.

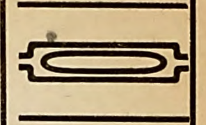
Wenn es wahr ist, daß der römische Choral das höchste musikalische Gut der heiligen Kirche ist — und er ist es — so folgt für uns daraus, daß man den künftigen Lehrer und den künftigen Priester so erziehe, daß er imstande sei, den musikalischen Gehalt dieser Gesangsmusik zu fassen, ihn darzustellen und ihn so in seinem Erziehungswerte zu entfesseln. Das läßt sich nicht erreichen durch Orgelspiel, durch Violinspiel, durch ein bißchen Harmoniumspiel: dazu gehört ernstes Gesangsstudium, das noch das große Gute im Gefolge hätte, den mit der Kehle arbeitenden Anfänger vor groben Schäden des Sprechorgans zu bewahren; denn:

Nur über die Brücke der Kunst geht der Weg in das Wunderland des Chorals.



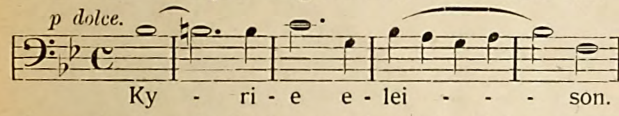
Joseph Rheinbergers Messen

Von Professor Jos. Renner, Regensburg



IV. Messen für Männerchor

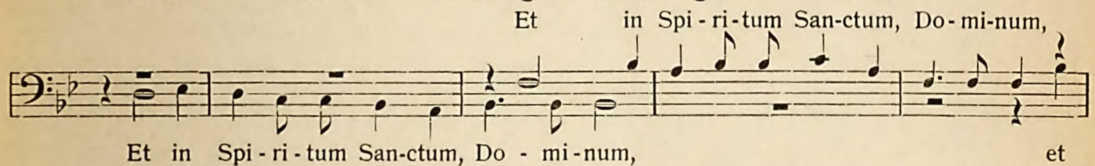
Es wäre kaum zu verstehen, wenn Rheinberger, der unseren Männergesangvereinen so viele prächtige, gern gesungene Lieder geschenkt hat, nichts für unsere kirchlichen Männerchöre geschrieben hätte! Tatsächlich besitzen wir auch in dieser Gattung zwei gehaltvolle Werke aus seiner Feder, nämlich die beiden Messen für Männerchor und Orgel op. 172[1] und op. 190.[2] Die erste derselben, op. 172, deren Bearbeitung für gemischten Chor bereits oben erwähnt wurde, kann statt von der Orgel auch von 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Fagotten, 2 Hörnern, 2 Trompeten, Pauken und Kontrabaß begleitet werden und wirkt natürlich mit diesem viel reicheren, aber ungemein diskret aufgetragenen Kolorit weit intensiver als nur mit Orgelbegleitung, vorausgesetzt natürlich, daß Bläser mit warmem edlen Tone zur Verfügung stehen. Ohne Einleitungstakte setzt im *Kyrie* sogleich der erste Baß ein:



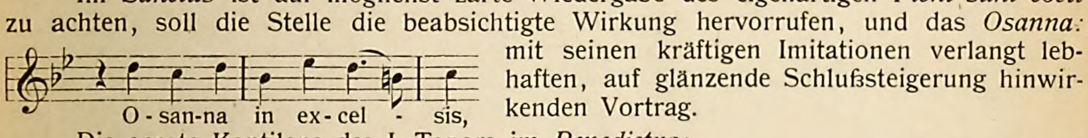
In nicht aufdringlicher, aber trotzdem selbständiger Weise umrankt dabei eine blühende Orgelbegleitung den leicht sangbaren Männerchorsatz, diesen bald melodisch umwebend, bald harmonisch stützend.

Überraschend fein wirkt dann die Wiederkehr des Hauptmotivs nach dem *Christe,* ebenfalls im I. Baß auftretend, aber mit neuer harmonischer Grundlage, und ergreifend der in Wehmut getauchte schmerzliche Akzent des letzten *Kyrie.* Zwei festgefügte, liturgisch korrekte und musikalisch bedeutende Sätze sind *Gloria* und *Credo.* In letzterem sei noch auf das tiefempfundene *Et incarnatus est* und das polyphon reich ausgeführte *Et vitam* über zwei im doppelten Kontrapunkt stehende Themen besonders hingewiesen.

Das fehlende *Dominum* im *Credo* ergänze man folgendermaßen:

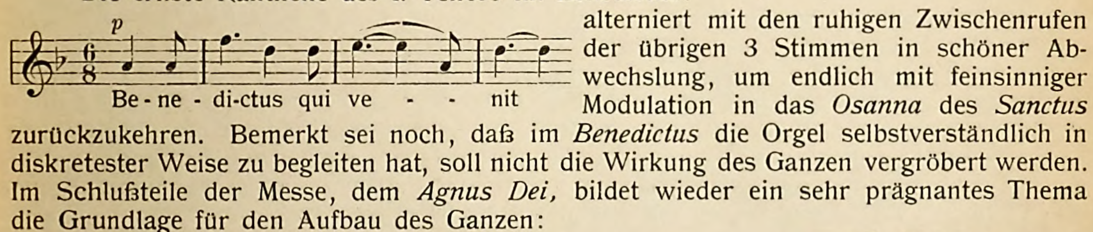


Im *Sanctus* ist auf möglichst zarte Wiedergabe des eigenartigen *Pleni sunt coeli* zu achten, soll die Stelle die beabsichtigte Wirkung hervorrufen, und das *Osanna:*

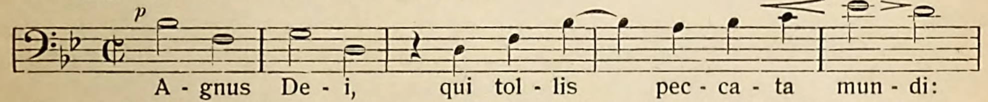


mit seinen kräftigen Imitationen verlangt lebhaften, auf glänzende Schlußsteigerung hinwirkenden Vortrag.

Die ernste Kantilene des I. Tenors im *Benedictus:*



alterniert mit den ruhigen Zwischenrufen der übrigen 3 Stimmen in schöner Abwechslung, um endlich mit feinsinniger Modulation in das *Osanna* des *Sanctus* zurückzukehren. Bemerkt sei noch, daß im *Benedictus* die Orgel selbstverständlich in diskretester Weise zu begleiten hat, soll nicht die Wirkung des Ganzen vergröbert werden. Im Schlußteile der Messe, dem *Agnus Dei,* bildet wieder ein sehr prägnantes Thema die Grundlage für den Aufbau des Ganzen:



Dasselbe, zuerst in den beiden Bässen *unisono* auftretend, wird im zweiten *Agnus* auch den beiden Tenören in gesteigerter Lage zugeteilt. Wie immer bei unserem Meister, ist
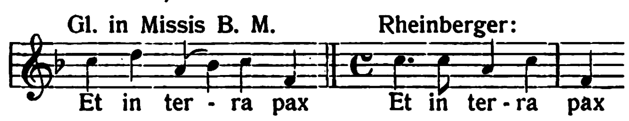
---

[1] Leipzig, Leuckart. [2] Leipzig, Otto Forberg.
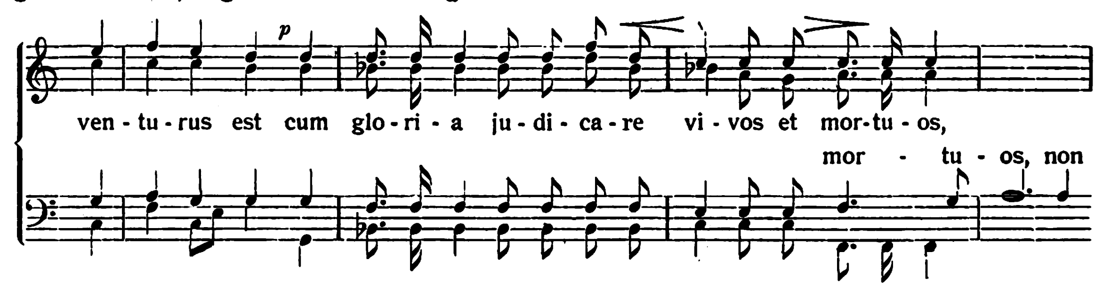
auch hier der Ruf um Erbarmen, das *miserere nobis* musikalisch sehr treffend wiedergegeben. Nachdem im dritten *Agnus* das Anfangsthema nochmals in die Bässe, diesmal mit nachdrucksvollen Akzenten, gelegt ist, führt die Orgel bei *dona nobis pacem* zurück in den Anfang der Messe, vielmehr gleich in den musikalischen Inhalt des zweiten *Kyrie*, so daß das Werk wieder mit den dem Ohr bereits vertrauten Klängen innigsten Flehens endigt.

Die zweite der Männerchormessen Rheinbergers, op. 190, zugleich seine letzte vollendete Messe überhaupt, ist weniger polyphon gehalten und daher auch leichter ausführbar als op. 172. Dem ruhig und andächtig deklamierten *Kyrie* in *F*-Dur folgt, durch die Orgel auf natürlichste Weise vermittelt, das *Christe* in *As*-Dur, dadurch dem heutigen Bedürfnis nach harmonischem Wechsel in längeren Sätzen in maßvoller Art Rechnung tragend.

Gloria und *Credo* dieser Messe könnten wieder jungen Komponisten als mustergültige Beispiele für die formelle Behandlung dieser Texte dienen. Dem ersten dieser Sätze liegt dabei ein Motiv zugrunde, das, wie dies ja schon öfters nachzuweisen war, dem Chorale, und zwar in vereinfachender Weise nachgebildet ist:

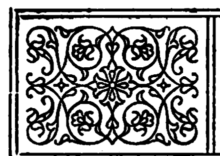


Das *Credo*, das Tonart und Takt wechselt, baut Rheinberger über ein ernstkräftiges Thema auf. Einen sinnig-harmonischen Effekt bildet darin das durch volle 15 Takte mystisch über den Singstimmen schwebende *pp*-*E* der Orgel im *Et incarnatus est*, ein im Grunde einfacher Effekt, wie er aber nur einem wahren Meister gelingen konnte. Wie freudig und glanzvoll wirkt dieses *E* dann, wenn es bei *Et resurrexit* als Terz des *C*-Dur-Dreiklanges in den Singstimmen erscheint! Das fehlende *cum gloria* nach *et iterum venturus est*, das einzige liturgische Versehen in der ganzen Messe, ergänze man wie folgt:



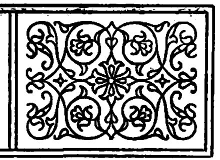
Dem *Sanctus* mit seiner schönen Steigerung bei *Sabaoth* und dem energisch fugierten *Pleni* folgt wieder ein sehr stimmungsvolles, zarten Vortrag voraussetzendes *Benedictus*, in bezug auf dessen Takt wieder das bereits früher über diesen Punkt Bemerkte beobachtet werden möge! Es kann, nebenbei erwähnt, zu einer eventuellen Kürzung auch gleich bei der zweiten Hälfte des 27. Taktes begonnen werden. Eine wohltuende, fein abgewogene harmonische Steigerung erzielt Rheinberger noch im *Agnus Dei*. Man sieht aus dem ganzen Aufbau desselben, wie wertvoll, ja wie notwendig und geradezu unentbehrlich für unser modern empfindendes Ohr ein diskreter harmonischer Farbenwechsel geworden ist. Eben weil der Komponist erst im dritten *Agnus* wieder zur Grundtonart des ganzen Werkes zurückkehrt, nachdem *F*-Moll und *As*-Dur vorausgegangen sind, wirkt dieselbe nun trotz der einfachen Struktur des Satzes um so eindringlicher und abgeklärter, was nicht der Fall wäre, wenn das ganze *Agnus Dei* nicht aus *F*-Dur und seinen leitereigenen Dreiklängen herauskäme.





Über das Atmen

Von Hofschauspieler **Hans Calm**



Wie soll geatmet werden? Durch die Nase. Nicht durch den Mund. Um das zu können, ist es nötig, daß die Nasenräume frei sind von Wucherungen und Polypen. Ein Mensch, der mit offenem Munde schläft, ein Kind, das mit offenem Munde dasitzt, ist verdächtig, Polypen im äußeren oder inneren Nasenraum oder in beiden zu haben. Freilich können auch die Mandeln ausgewuchert sein und sich so vor die inneren Nasenlöcher (Choanen) legen, daß ein Nasenatmen äußerst erschwert wird. Dem Stande der heutigen ärztlichen Kunst ist es ein leichtes, diese Übelstände zu beheben. Ist die Nase, diese wichtigste Atempforte, frei und rein, dann soll das Kind so früh wie möglich lernen, drei Atmungsarten zu unterscheiden und zu üben.

Zuerst das Brustatmen. Im Brustkasten sitzen die lebenswichtigsten Organe: Herz, Lunge, Leber, Nieren, Magen, Milz. Sie werden umschlossen von den Rippen, die vom Rückenwirbel zum Brustbein gehen. Die sieben oberen sind durch Knorpel mit diesem verbunden und unterliegen der Beeinflussung durch unsern Willen. Die 8., 9. und 10. Rippe ist immer mit der vorhergehenden verbunden, die 11. und 12. liegen frei für sich. Für die Gesundheit der ebengenannten Innenorgane können wir viel tun, wenn wir ihnen den nötigen Raum schaffen, in dem sie sich groß und kräftig zu entwickeln imstande sind. Das geschieht, wenn durch Tiefatmen die Knorpel, die Rippen und Brustbein verbinden, gedehnt werden. Wird der Umfang des Brustkastens gemessen, wenn so stark wie möglich ausgeatmet ist und wieder, nachdem tief eingeatmet wurde, so nennen wir den sich ergebenden Maßunterschied die Atmungsweite, die bei viel zu vielen Menschen 3 bis 4 cm beträgt, aber auf 14 bis 16 cm gebracht werden kann. Es leuchtet ohne weiteres ein, um wie vieles mehr sich Herz und Lunge ausdehnen können im letzteren als im ersten Fall.

Zum Bewußtsein des Brustatmens gelangt man am besten auf diese Weise: Der Körper nimmt die Grundstellung ein. Das ist die, die beim Militär auf das Kommando »Still gestanden« erfolgt. Die Arme werden wagerecht in Schulterhöhe nach vorn gestreckt und nur langsam nach den Seiten geführt, wobei bei geschlossenem Munde tief durch die Nase eingeatmet wird; beim Vorführen der Hände in die erste Lage wird durch den leichtgeöffneten Mund auf den Laut s ausgeatmet.

Die zweite Übung wäre das Flanken- oder Seitenatmen. An beiden Seiten des Leibes liegen innen Atmungsmuskulaturen, die wie die Züge der Handharmonika arbeiten. Wird das Instrument auseinandergezogen, so füllt es sich mit Luft; drückt man die Züge zusammen, so entweicht die Luft. So ähnlich ist es mit unserm Flankenatmen, das wir deutlich spüren, wenn wir es so üben: Die Hände, die sich vor dem Leibe leicht berühren, werden mit einer runden Bewegung über den Kopf gehoben, und dabei wird wieder tief durch die Nase eingeatmet. Beim Senken der Hände in die ursprüngliche Lage wird auf s durch den Mund ausgeatmet.

Bei der dritten Übungsart, dem Zwerchfellatmen, nimmt der Übende eine liegende Stellung ein. Die Spitzen der zwei Mittelfinger werden auf der Grenze von Bauch und Brust ganz locker gegeneinander gehalten; die Hände liegen auf dem Leibe oberhalb des Zwerchfelles, und nun wird tief durch die Nase eingeatmet. Ganz von selbst senkt sich dabei das Zwerchfell, die Bauchwand dehnt sich nach außen, die Finger lösen sich voneinander. Beim Ausatmen auf s senkt sich der Bauch, und die Spitzen der Mittelfinger berühren sich wieder. Hat man so das Zwerchfellatmen erlernt, dann wird versucht, die bisher in liegender Stellung ausgeführte Übung auch im Stehen zu vollbringen. Das will zuerst nicht recht gehen, mit der Zeit gelingt es aber. Während

des Schlafes atmen alle Menschen hauptsächlich in dieser Art. Bei den Übungen handelt es sich also nur darum, das, was schon unwillkürlich ausgeführt wurde, willkürlich zu vollbringen.

Sind durch diese Übungsarten die Atmungsmuskulaturen kräftig genug geworden, dann erzeugt erst die Anwendung von allen zu gleicher Zeit das richtige Vollatmen: Der Übende steht in lässiger Haltung, das eine Bein ein wenig vor das andere gesetzt. Die an den Seiten ruhig hängenden Arme werden langsam nach vorn geführt und an den Leib gepreßt, bis sich die Hände berühren. Hierbei muß man kräftig ausatmen, damit möglichst viel verbrauchte Luft aus der Lunge entfernt wird. Dann heben sich ineinander geschlossen die Hände langsam über den Kopf, wobei tief durch die Nase eingeatmet wird. Hat man soviel Luft eingeatmet, als möglich ist, ohne die Lunge anzustrengen, dann legt sich der Oberkörper ein wenig hintenüber, die Arme sinken langsam herab, der Mund wird weit geöffnet, wie zum Gähnen, und auf die Laute a—u—sss wird langsam ausgeatmet.

Schon bei den ersten beiden Atmungsmöglichkeiten zeigte sich der Grundsatz: Erweitert sich der Brustkasten, so wird eingeatmet, und wenn er sich verengert, wird ausgeatmet.

Bei all diesen Atmungsübungen ist darauf zu achten, daß durch die Nase einatmen nicht heißt, die Luft durch die Nase einsaugen. Es ist für den Anfang gleichgültig, wie lange ein- und ausgeatmet werden kann. Die Hauptsache ist, daß alle Übungen spielend, ohne Anstrengung gemacht werden und der Atem nicht stoß- oder ruckweise den Körper verläßt, sondern ganz ruhig und gleichmäßig ausströmt. Das Unterbrechen oder Zittern des Lautes s beim Ausatmen ist ein Beweis dafür, daß der Schüler seine Atmungsmuskulatur noch nicht genug beherrscht. Mit der Zeit werden die Organe so gekräftigt, daß vorher unmöglich scheinende Leistungen vollbracht werden können.

Das bisher noch manchmal empfohlene Schulteratmen, welches darin besteht, daß mit dem Heben der Schultern eingeatmet und beim Senken ausgeatmet wird, hat wenig Nutzen, weil die Rippen nicht genug gehoben, die Knorpel nicht gedehnt werden.

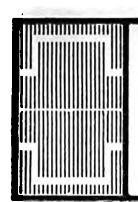
Von frühester Jugend an sollte das Kind auf diese Weise atmen lernen, je nach seiner Leistungsfähigkeit, und Eltern und Lehrer müßten darauf achten, daß kein Kind im Übereifer spricht, ohne vorher geatmet zu haben. Erst atmen, dann sprechen! Bei jedem Lese-, Singe- und Turnunterricht sollte das Nasenatmen unbedingt gepflegt werden, weil die Ansprüche an Arbeitskraft und Gesundheit immer mehr wachsen.

(„Die Stimme", Berlin, 1918, 7.)

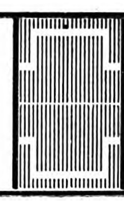
Künstlergebet

O Herr, der du der Quell des Lebens bist,
Du weißt es, was in mir des Lebens ist!
Erleuchte gnädig die Gedanken mir,
Daß ich nicht hege, was da krank in mir,
Und was des Todes wert, das töte ab,
Laß mich es still versenken in ein Grab;
Doch was ein Teil von deinem Ebenbilde,
Laß mich es formen in ein rein Gebilde,
In Worte laß, in Weisen es mich fassen,
Daß ich es kann vor Menschen tönen lassen;
Auf daß die Funken, die mein Herz durchsprüh'n,
In andern zünden und als Flamme glüh'n,
Daß an der Freudigkeit, die ich gefunden,
Manch Herz zu neuer Frische mag gesunden! —
Du, aller Wahrheit, alles Lebens Grund,
Herr, mach' mich wahr und freudig und gesund!

Robert Reinick



Erlebnisse eines deutschen Chorregenten in Rußland vor und während des Krieges



Von Joseph Rammel

I. Im Frieden

Es war im Jahre 1912, als ich ausgerüstet mit dem Absolutorialzeugnis der Kirchenmusikschule Regensburg einem Rufe als Gymnasialmusiklehrer nach Südrußland Folge leistete. Ohne Begleiter und ohne jegliche Kenntnis der russischen Sprache fuhr ich der dunklen Zukunft entgegen. Unter solchen Verhältnissen geht natürlich nicht alles nach Wunsch und Willen; manche Schwierigkeit muß da mit in Kauf genommen werden. Mein Optimismus verbannte gar bald alle diese Reiseschwierigkeiten und hoffnungsfreudig ging es der ersten Stätte meiner praktischen Betätigung entgegen. Meine Reise führte mich über Wien, Krakau, Lemberg nach Odessa. Als ich mich in Odessa im Hotel „Börse" einmietete, beschlich mich zum ersten Male eine große Sehnsucht nach meinen Lieben in der Heimat. Alle meine Bemühungen mich zu zerstreuen waren erfolglos. Da erinnerte ich mich meiner lieben Geige, welche sich für die Zeit der Reise im Korbe in Haft befand. Wie schon früher in trüben Stunden, so nahm ich auch diesmal zu ihr meine Zuflucht und sie sprach mir neuen Mut und neue Hoffnung zu. Bald trat ich eine Wanderung durch die Straßen von Odessa an. Offen gestanden, gerade sonderlich erbaut war ich nicht von russischer Ordnung und Reinlichkeit. Sehr gefiel mir dagegen die von Natur aus wirklich wundervolle Hafenpartie; und doch drängte sich mir unwillkürlich der Gedanke auf: was würde hier deutsche Liebe zur Natur alles bieten! In Odessa konnte ich bereits auf den weitaus größten Teil meiner Reise zurückblicken und es blieb mir nur noch eine achtstündige Fahrt auf dem Schwarzen Meere bis Nikolajeff und von da noch eine Kleinigkeit bis zu meinem Bestimmungsorte Karlsruhe.

Karlsruhe ist eine große deutsche Ansiedlung (Kolonie), liegt nordöstlich von Nikolajeff und steht mit letzterer Stadt mangels einer Eisenbahn durch Automobilverkehr in Verbindung. Das dortige Gymnasium wird fast durchwegs nur von deutschen Kindern besucht. Deutsche Sprache war vor dem Kriege neben der russischen Sprache Hauptfach und somit auch als Unterrichtssprache zugelassen. Nur auf Grund dessen konnte ich seinerzeit den Posten annehmen, da mir Kenntnisse der russischen Sprache ja vollständig mangelten. Der erste Eindruck, den meine neue Wirkungsstätte auf mich machte, war gut. Erst im Laufe der Zeit wurde das bekannte Sprichwort „Es ist nicht alles Gold, was glänzt" auch hier zur Wahrheit. Gar zu bald sollte ich erfahren, daß in Rußland Gewissenhaftigkeit, Gerechtigkeit und Ordnung schlecht gekannte Begriffe sind. Um etwas zu leisten, hielt ich energisch an den mir in Regensburg ins Herz gesenkten Idealen fest und stellte darnach auch meine Forderungen. Musikalien waren soviel wie gar keine vorhanden, die Instrumente in fürchterlichstem Zustand usw.. Eine Änderung dieser Mißstände hätte Geld gekostet und stieß daher auf ungemein harten Wiederstand; vieles Notwendige wurde einfach als überflüssig erklärt usw. Daß ich in solchen Verhältnissen nicht lange arbeiten konnte, war mir jetzt klar und so kehrte ich bereits nach einigen Monaten dem Gymnasium zu Karlsruhe wieder den Rücken. Einstweilen hielt ich mich bei Herrn Kollegen Joseph Hopfauf in Nikolajeff auf. Man trat nun an mich heran, die Chordirektorstelle in Nikolajeff zu übernehmen; ich hielt es aber für geraten, das Anerbieten dankend abzulehnen, da die dortige Kirchengemeinde in der Hauptsache aus Polen bestand, welche am liebsten einen Polen am Dirigentenpult sahen. Unter weiteren Angeboten befanden sich auch ganz schöne, beachtenswerte Stellen. Doch mein Grundsatz war nunmehr der, nur dort hinzugehen, wo mir eine entsprechende Orgel zur Verfügung stände. Dieser Ort war Elsaß, in unmittelbarer Nähe von Odessa. Die dortige Orgel ist, wenn auch ungerechterweise herabgewürdigt, (Geschäftsneid spielte

dabei eine große Rolle!) ein schönes, zufriedenstellendes Werk, von der deutschen Orgelbaufirma Bach und Schugt in Odessa erbaut.

Es war kurz vor Ostern 1913, als ich meinen neuen Posten antrat. Der Chor war nichts weniger als gut; mit einem Wort, für Arbeit war genügend gesorgt. Doch gerade solche Verhältnisse waren mir willkommen und erwünscht, wenn nur guter Wille zur Besserung vorhanden war. Immer und immer wieder erinnerte ich mich da in arbeitsvollen Stunden der schönen und inhaltsschweren Abschiedsworte unseres hochgeschätzten Direktors Dr. Weinmann an der Kirchenmusikschule zu Regensburg, daß die Schule uns nun in die Welt entsende als Apostel der *Musica Sacra*. Wie stolz war ich damals in Gedanken auf mein Apostolat; und nun sollte ich in Wirklichkeit als „praktischer Chorregent" die Hand ans Werk legen! Vor allem galt es für die bevorstehenden Ostern energisch vorzubereiten. Da es auch hier an Kirchenmusikalien mangelte und für Bestellung die Zeit bereits zu knapp war, machte ich mich selbst an die Vertonung der für Karwoche und Ostern erforderlichen wichtigsten Texte. Um 3 Uhr morgens saß ich schon an meinem Tische und arbeitete bis zum Gottesdienste; nachmittags war ich mit Stimmenschreiben beschäftigt und abends 7 Uhr begann die Probe, die nicht selten bis 11 Uhr währte. Eine große Erleichterung war es mir, als ich den guten Willen meiner lieben, tapferen Sängerschar sah, die begeistert für unsere hehre Aufgabe allen meinen Anordnungen sich freudigst und bereitwilligst fügte. Der Erfolg blieb nicht aus. In der Karwoche klappte alles; am Ostersonntag brachte ich die fünfstimmige Apostelmesse von Ig. Mitterer, neu einstudiert, zu Gehör, während nachmittags eine feierliche Vesper mit vierstimmigen Falsibordoni zur Aufführung kam. Die Begeisterung in unserer Kirchengemeinde war eine mächtige. Herr Pfarrer Hirsch stellte bald einen regeren Kirchenbesuch fest, wieder ein Beweis dafür, welch großen Einfluß eine schöne und edle Kirchenmusik auf das Volk übt. Nach und nach bestellte ich Musikalien und in letzter Zeit besaß ich einen ganz schönen Musikalienschatz, in welchem auch die Komponisten der Gegenwart, wie Goller, Griesbacher, Renner usw., nicht fehlten. Großer Beliebtheit erfreuten sich die zweistimmigen Marienlieder (op. 103), besonders das innige *„Immaculata"* von P. Griesbacher; die letzte Messe, welche ich in Elsaß einübte, war die schöne Klemenshofbauer-Messe von V. Goller, die ich zu Pfingsten 1914 aufführte.

In Elsaß war es auch, von wo aus ich den ersten Anstoß zu Organistenkursen gab. Während meines zweijährigen Aufenthaltes in Südrußland hatte ich die kirchenmusikalischen Verhältnisse zur Genüge kennengelernt und so hielt ich es für notwendig, nunmehr selbst reformatorisch einzugreifen, wenn auch mancher Kirchenchor, so z. B. in Karlsruhe, Straßburg, Mannheim usw., ohnehin bereits ganz Schönes leistete. Am wenigsten gefiel mir, daß die formschöne *Vaticana* der *Medicaea* gegenüber noch immer als Stiefkind behandelt wurde. Das war der Punkt, wo ich einzusetzen gedachte. Mit einem Artikel über „*Vaticana* und das päpstliche *Motu proprio* vom 22. November 1903" brachte ich den Stein ins Rollen. Bald nach Erscheinen des Artikels in der „Deutschen Rundschau" kamen einige geistliche Herren der Umgegend zu mir, um sich genauer zu informieren. Gelegentlich dieser Zusammenkunft wurde der Entschluß gefaßt, Organistenkurse in die Wege zu leiten. Herr Pfarrer Böchler aus Straßburg, wo ich die Kurse aus verschiedenen Gründen abzuhalten gedachte, übernahm bereitwilligst die wirtschaftliche Leitung. Nach und nach wurden die nötigen Vorbereitungen getroffen und die Erlaubnis von seiten der weltlichen und kirchlichen Behörde eingeholt. Der Hochwürdigste Herr Diözesanbischof Dr. Joseph Keßler von Saratow brachte dieser neuen kirchenmusikalischen Bewegung ein besonders warmes Interesse entgegen. Er gab einen Erlaß heraus, der bestimmte, daß kein Pfarrvorstand seinen Organisten vom Besuch der Kurse zurückhalten dürfe, sondern vielmehr verpflichtet sei, ihm aus der Kirchenkasse noch 20 Rubel Zuschuß zu verabfolgen, da der Nutzen und Erfolg der Kurse wiederum der Kirche zugute komme. Außerdem traf der Hochw. Herr Bischof die Verfügung, daß jedem Kursteilnehmer eine Bescheinigung über den Besuch ausgestellt werde und daß Inhaber eines solchen Ausweises bei Besetzung von Stellen anderen Bewerbern vorzuziehen seien.

Die Kurse begannen schon bald. Mangels eines geeigneten Raumes hielt ich die Vorträge in der dortigen Kirche, was dem ganzen Kurse eine gewisse Feierlichkeit und kirchlichen Ernst aufprägte. Die Vorträge erstreckten sich auf alle in das kirchenmusikalische Gebiet einschlägigen Fächer, wie: Vatikanischer Choral, Choralbegleitung, Orgelunterricht und Registrieren, Dirigieren (praktische Betätigung beim Frühgottesdienste), Harmonielehre, Gesangmethode, Chorgesang und Kirchenlied. Herr Pfarrer Loran aus Baden (Südrußland) hielt einen längeren Vortrag über Liturgie, während Herr G. Schönfeld, Organist, eingehend über das Verhältnis zwischen Organisten und Geistlichen sprach. Die Herren Kursteilnehmer, 30 an der Zahl, brachten der Sache großes Interesse entgegen und arbeiteten sehr wacker. So kam der Tag unseres Schluß- und Dankgottesdienstes. In der Frühe gingen wir alle zu den heiligen Sakramenten, um reinen Herzens dem Herrn unseren Dank abzustatten. Beim Schlußgottesdienste, den Herr Dekan Jakob Dobrowolsky zelebrierte, wurden die wechselnden Gesänge choraliter *(Vaticana)* gesungen; die Messe sowie das Offertorium für vierstimmigen Männerchor war eine Komposition des Verfassers (Manuskript). Nach dem Gottesdienste kamen auf Wunsch der anwesenden Hochwürdigen Geistlichkeit noch einige Gesänge aus dem Graduale zum Vortrage.

Gar manchem sind bei dieser Gelegenheit die Vorurteile gegen die *Vaticana* geschwunden und einstimmig wurde der Wunsch geäußert, die Kurse jedes Jahr abzuhalten, um das begonnene Gebäude weiter auszubauen. Leider hat der Weltkrieg alle unsere schönen Hoffnungen vernichtet. Doch darüber das nächste Mal. —

Musikalische Haus- und Lebensregeln

von Robert Schumann

Die Bildung des Gehörs ist das Wichtigste. Bemühe dich frühzeitig, Tonart und Ton zu erkennen. Die Glocke, die Fensterscheibe, der Kuckuck — forsche nach, welche Töne sie angeben.

*

Du sollst Tonleitern und andere Fingerübungen fleißig spielen. Es gibt aber viele Leute, die meinen, damit alles zu erreichen, die bis in ihr hohes Alter täglich viele Stunden mit mechanischem Üben hinbringen. Das ist ungefähr ebenso, als bemühe man sich täglich das ABC möglichst schnell und immer schneller auszusprechen. Wende die Zeit besser an.

*

Man hat sogenannte „stumme Klaviaturen" erfunden; versuche sie eine Weile lang, um zu sehen, daß sie zu nichts taugen. Von Stummen kann man nicht sprechen lernen.

*

Spiele im Takte! Das Spiel mancher Virtuosen ist wie der Gang eines Betrunkenen. Solche nimm dir nicht zum Muster.

*

Lerne frühzeitig die Grundgesetze der Harmonie.

*

Fürchte dich nicht vor den Worten: Theorie, Generalbaß, Kontrapunkt usw.; sie kommen dir freundlich entgegen, wenn du dasselbe tust.

*

Klimpere nie! Spiele immer frisch zu und nie ein Stück halb.

*

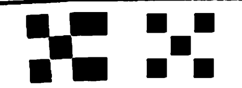
Schleppen und eilen sind gleich große Fehler.

*

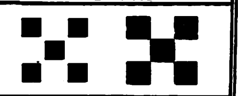
Bemühe dich, leichte Stücke gut und schön zu spielen; es ist besser, als schwere mittelmäßig vorzutragen.

*

Du hast immer auf ein rein gestimmtes Instrument zu halten.



Aus der Praxis



Unter dieser Rubrik bringt die Redaktion Zuschriften. Äußerungen, offene Aussprachen, Entgegnungen usw. aus dem Leserkreis über das gesamte Gebiet der Kirchenmusik, soweit dieselben von allgemeinem Interesse sind und sich in den richtigen Grenzen bewegen. Die Verantwortung hiefür tragen die Einsender.

Über „Glockenwissenschaft"

Der kommende Friede stellt uns vor die Aufgabe des Wiederaufbaues des durch die Enteignung zerstörten Glockenwesens. Kirchlicher Sinn hatte es zu hoher Blüte und ideellem und materiellem Reichtum gebracht. Die Enteignung wirkte insofern segensreich, als sie mißratene Glocken beseitigt hat. Die Beschlagnahmebestimmung vom 1. März 1917 hat Schonung gewisser Werte der Glocken zugestanden, aber dabei das Wesen des Instrumentes übersehen. Erst nachträglich ist „Klangwert" anerkannt worden, so daß solche Klangschönheiten vorläufig erhalten bleiben sollen. War das Gebiet kunstgeschichtlich längst abgeschlossen, so konnte man nun den Glockenbestand nach der klanglichen Seite aufnehmen. Damit kann der Wiederaufbau auf einer geklärten Grundlage erstehen und einem höheren Stande als früher zugeführt werden. Vor allem fehlte im Deutschen Reiche die Einrichtung eines gleichartigen Glockenprüfungsverfahrens und auch der Versuch hierzu: „Die Schuld daran ist aber nicht in einer Unzulänglichkeit behördlicher Stellen, sondern vorzugsweise in der Vergangenheit zu suchen; denn die Glocke ist von jeher das Opfer eines für sie verhängnisvollen Irrtums gewesen, der in der einseitigen wissenschaftlichen Behandlung vom Standpunkte des Altertums- und Schriftforschers bestand. Soweit aber dem Klangwerte der Glocke Beachtung geschenkt wurde, war man in einem zweiten Irrtum befangen, indem man meinte, der Musiksachverständige sei ohne weiteres zum Glockensachverständigen geeignet. Die Klanglehre der Glocke ist von der der Musik so grundverschieden und die klanglichen Eigenschaften der Glocken und der Geläute sind so eigenartige, daß ihre Beurteilung vom Standpunkte des Musikers zu falschen Bewertungen führen muß. Trotzdem haben sich in Verkennung der Schwierigkeiten Musiker ohne besondere Schulung zu Glockenprüfungen berufen gefühlt."[1] Der Erfolg war der, daß eine widerspruchsvolle und zusammenhanglose Beurteilung und Entscheidung in der zu treffenden Glockenauswahl erfolgte.

Die Erfahrungen der letzten Zeit hatten zur Folge, daß sich Vertreter aller evangelischen Synoden des Königreichs Sachsen in Halle zusammenfanden und beschlossen, daß die „Herren Glockenprüfer" in Zukunft mehr in wissenschaftlichem Sinne ausgebildet werden, zum mindesten einen diesbezüglichen Kursus[2] durchmachen müßten, womöglich mit einer Abschlußprüfung.

Und da möchte ich nun hinweisen auf die von mir besuchten Vorlesungen, welche der Privatdozent an der Kgl. Technischen Hochschule in Charlottenburg, Prof. Biehle-Bautzen, über „Kirchenbau und Glockenwesen" hält; sein Leitsatz über die Glocken lautet: „Die Glocke stellt ihrer Natur, ihrer Bedeutung und ihrer Verwendung nach eine Aufgabe der ‚angewandten Akustik' dar. Es wird der Tag und die Stunde kommen, in der auch wir Katholiken mit dieser „Glockenwissenschaft" rechnen müssen, und diese Zeilen hätten ihren Zweck erfüllt, wenn auch katholischerseits die Glockenprüfer sagen können, wir waren wachsam und haben das Neue rechtzeitig erkannt. Die bisher erschienenen Schriften Prof. Biehles[3] geben leider noch kein vollständiges Bild von der Glockenwissenschaft und lassen ihr Wesen nur ahnen. Es wäre wünschenswert, den Extrakt der Vorlesungen in einem Buche für die Allgemeinheit der Glockenprüfer beisammen zu haben, da diese Herren alle in Amt und Würden sind, und keine Gelegenheit haben, Vorlesungen besuchen zu können; selbst zu einem Kursus sind die meisten derselben nur schwer zu haben. Auf einen sehr wichtigen Punkt muß ich noch zum Schluß aufmerksam machen: je mehr physikalisch-mathematische, insbesondere akustische Kenntnisse jemand mitbringt, desto besser wird er in den Stoff eindringen.

N., z. Zt. Berlin.

---

[1] Biehle: Die Wiederherstellung unseres Glockenwesens in: „Denkmalspflege", 20. Jahrg. 1918, Nr. 1.

[2] Solche Kurse sind bereits geplant.

[3] Prof. Biehle übersendet der Schriftleitung soeben seine neueste, wertvolle Schrift „Die Bewertung der Bronze- und Gußstahlglocken" (Verlag des Deutschen Pfarrerblattes, Dieskau, Saalkreis) zur Besprechung; wir werden in einer der nächsten Nummern auf dieselbe zurückkommen. Bei dieser Gelegenheit sei wiederholt auch hingewiesen auf das umfangreiche Werk: Karl Walter „Glockenkunde" und auf den kleinen Auszug hieraus: „Kleine Glockenkunde" (XIII. Bändchen der Sammlung „Kirchenmusik", herausgegeben von Dr. K. Weinmann; beide Regensburg, Fr. Pustet). Die Schriftleitung

Das „blecherne Eck"

Von P. Sincerus

Irgendwo in einer Stadt gab es viele Jahre lang ein „blechernes Eck", dessen Historie der Chronist der Nachwelt gewiß in treuer Schilderung überliefert hat. Dies „blecherne Eck" verschönerte eines alten, baufälligen Hauses Erker, der, zerrissen und zerschlissen wie er war, herabzufallen drohte und deshalb sein blechernes Kleid umgenagelt erhielt. So hatte die Stadt eine Sehenswürdigkeit mehr, die zwar im Bædeker nicht zu finden war — was auch nicht not tat, denn der große Platz, an dem sie lag, sorgte dafür, daß sie auch ohne Bædekers Hilfe von reisenden Männlein und Weiblein gefunden wurde — aber der Volkswitz machte seine Glossen darüber, so lange, bis sie der Geschichte angehörte.

Da kam ich vor nicht langer Zeit in eine Stadt, und die hatte — o böse Konkurrenz! — auch so ein blechernes Eck; aber nicht an einem Hause, nein, nein — in der Kirche hatte sie es und hat es noch — auf dem Chore. Es ist ein kirchenmusikalisches, liturgisches, „blechernes Eck". Was ist denn das? Nun, ein Eck ist etwas, an dem man sich stößt, und ein liturgisches Eck ist etwas, an dem sich der liturgische Sinn stößt. Ich komme dort in die Kirche nach Beginn einer *Missa cantata* — Amt mit liturgischem Gesang des Zelebranten am Altare — es wird in der Volkssprache gesungen — das ist das liturgische Eck. Der Priester intoniert feierlich: *Gloria in excelsis Deo.* Orgel und Volk fallen ein: „Du gnadenvolle Taube, o segne unser Land, die Ähre und die Traube, den Fleiß und Schweiß der Hand . . . . . Maria, Maria, o Maria hilf!" Das ist das liturgische blecherne Eck: die Strophe eines Marienliedes als *Gloria!* Ist das nicht das größte Blech, das auf kirchenmusikalischem Gebiete geliefert werden kann? Man hält es nicht für möglich, daß es geliefert wird. Und warum wird es geliefert? Gedankenlosigkeit — Bequemlichkeit — Unkenntnis liturgischer Gesetze, oder treffender — Hinwegsetzung über sie. In solchen Dingen braucht es ja keinen Gehorsam gegen die Kirche. An jenem Orte soll sogar ein Chorleiter, der an einer nicht unbekannten kirchlichen Musikschule studiert hat, amtieren.

Freilich ist es wahr, daß lokale Verhältnisse manchmal den besten Willen lahm legen können und es Gegenden gibt, welche *in puncto* „Liturgischer Gottesdienst" „Indulgenzen" besitzen.[1]) Dort möge man in Gottes Namen Gesang in der Volkssprache treiben, aber nicht gedankenlos. Man nehme zur *Missa cantata* nicht Marien- und andere Heiligenlieder, sondern Meßlieder, deren Strophen ihrem Inhalte nach mit dem jeweiligen Meßteile inneren Zusammenhang haben. Es ist doch für manche Kirchenmusiker und Nichtkirchenmusiker wie ein Evangelium so heilig und unumstößlich der Satz: „Mittels des Gesanges in seiner Sprache kann das Volk viel besseren, verständigeren und deshalb auch freudigeren und nutzreicheren Anteil an den kirchlichen Verrichtungen nehmen." Ist das wohl der Fall, wenn der Liedertext außer aller Verbindung mit den Vorgängen am Altare steht? Die Präfation des Priesters klingt doch nicht in ein Marienlied, sondern in das „Dreimal Heilig" oder wenigstens in ein gleichwertiges Lied aus! Und die Heiligen sind beileibe nicht erzürnt, wenn an ihren Festen kein Lied zu ihrer Ehre ertönt; auch sie preisen im Himmel an ihren Festen den hehren Gott mit dem „Heilig, heilig, heilig". Das Volk kommt in seiner Liebe zu den Heiligen noch genugsam auf seine Rechnung im ganzen lieben langen Jahr, und an Heiligenfesten selbst kann man es nach dem Amte und beim Nachmittagssegen treffende Lieder in Fülle singen lassen.

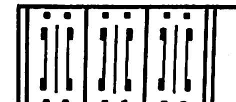
„Es ist ja in den meisten umliegenden Orten auch so." So äußerte sich jemand, den ich auf obige Gedankenlosigkeit aufmerksam machte. Ja, da liegt die Ursache des Bleches. „Man nimmt ein Loch und nagelt ein Blech rum." Das war für uns Jungen die scherzhafte Definition für ein Rohr. Gedankenlosigkeit verursacht offenbar ein Loch im Gedankenstübchen, und da geht man her und umkleidet es eben mit dem, was gerade zur Hand ist oder das stereotype Wochenprogramm vorschreibt — davon abgewichen darf ja nicht werden, das wäre eine schwere Sünde am Althergebrachten, an der vom Vorgänger überkommenen, als heiliges Vermächtnis in Ehren zu haltenden Ordnung. Und die Orgel würde sich schütteln und keinen Ton aus dem Kasten lassen, wenn sie an einem Mittwoch ein anderes als das ihr seit ihren Jugendtagen an diesem Tage geläufige Josephslied von sich geben sollte. Nur immer schön beim alten bleiben und *nihil innovare,* damit nichts bricht und die Ruhe nicht Schaden leidet. Anderswo ist's ja auch so und „es war ja immer a so".

O wie schön und bequem hat es solch ein Organist, der das während des ganzen Jahres bei fast allen kirchlichen Funktionen in seiner Sprache singende Volk begleitet! Jede Woche das Programm der Vorwoche, keine Woche eine Neuauflage — keine Einübung für sich, keine Proben für andere. Wo ist der Dirigent eines weltlichen Gesangvereins in solch be—neidenswerter Lage? Und dazu noch das gleiche Einkommen wie der nach den kirchlichen Vorschriften freudig amtierende Kollege — manchmal soll es noch ergiebiger sein!

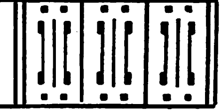
Alles dies ist *factum non fictum.* Daß es doch ein Fiktum wäre! Doch solche Fakta können leicht dem Gebiete „Es war einmal" überliefert werden, wenn jene Chorleiter oder Organisten, die die Sache betrifft, mit mehr Verständnis und Interesse ihres Amtes walten, sich nicht scheuen, auch den textlichen Bau der ganzen Messe zu studieren, um zu erkennen, daß es nicht genügt, irgend etwas zu singen — *ut aliquid fecisse videatur* — sondern daß unser Gottesdienst auch in dieser Hinsicht ein *rationabile obsequium* — ein vernünftiger Dienst sei!

---

[1]) Z. B. Hinderindien, Honolulu, Udschidschi usw.! Die Schriftleitung



Kirchenmusikalische Rundschau



Weiden (Oberpfalz). Der Kirchenchor Weiden ist nach den Berichten, die uns über denselben zum erstenmal zugehen, zu den besten und tüchtigsten Kirchenchören der Oberpfalz zu rechnen; steht doch an seiner Spitze ein Chordirektor, der es an Eifer und opferwilliger Begeisterung nicht fehlen läßt, seinen Chormitgliedern mit leuchtendem Beispiel vorangeht und so bei seinem Pfarrvorstand und seinen Getreuen trotz der Schwierigkeiten der Kriegszeit stets kräftige Unterstützung findet. Der Chor besteht für die Sonntage aus 12—14 Sopran-, 14—16 Alt-, 5—6 Tenor- und Baßstimmen; dazu kommen noch die Schüler und Schülerinnen der Singschule, die während der Woche alle Ämter singen. Singstunden finden wöchentlich zirka zehn statt, jeden Freitag gemeinsame Chorprobe, bei welcher öfters auch weltliche Musik, z. B. Oratorien von Händel und Mendelssohn geprobt werden. Nicht zu vergessen sind die passiven Cäcilienvereinsmitglieder, die den größten Teil des ziemlich umfangreichen Musikalienschatzes gestiftet haben, darunter Summen bis zu 250 Mark — ein nachahmenswertes Beispiel für andere Cäcilienvereine! Aus dem der Schriftleitung vorliegenden reichhaltigen Programm des laufenden Jahres, speziell der Fasten- und Osterzeit, seien folgende Werke genannt: Messen von Palestrina, *„Brevis"*; Orlando di Lasso, *„Qual donna" (5 voc.)*, *„Quand io pens"*; Croce, *„VIII. toni" (5 voc.)*, Anerio, *„Hore le tue forze adopra"*; Viadana, *„Sine Nomine"*; Nekes, *„O crux ave" (6 voc.)*; Offertorien und Gradualien von den gleichen Meistern; Miserere von Allegri, Auer, Ett, Griesbacher; *Stabat mater* von Griesbacher, Rheinberger, Witt usw. Man sieht, der „Weidauer" Kirchenchor pflegt jede Stilgattung, sowohl die „Klassiker" als auch die „Modernen", und muß nach den mitgeteilten Proben über ein tüchtiges Können verfügen, ein Können, das sich nur durch eifriges Studium und stetes Proben auf der Höhe erhält. Wir wünschen dem Chore und seinem unermüdeten Direktor, Hochw. Herrn Chorregenten Schweiger, auch für die Zukunft die besten Erfolge *„ad maiorem Dei gloriam!"*

Wien. Über den Kirchenmusikverein an der Pfarrkirche Gersthof (Wien XVIII/2) haben wir wiederholt Mitteilung gemacht. Auch der uns vorliegende 27. Jahresbericht gibt Zeugnis, daß dort noch der alte Geist und die alte Freude an einem schönen Kirchengesang herrscht und herrschen wird, solange ein Dr. Waas mit Energie und Begeisterung das Szepter führt. Was Dr. Waas im ersten Teil von einem „Niedergang" sagt — auf welchem Kirchenchor zeigten sich denn nicht die Wirkungen des Krieges? — widerlegt der zweite Teil des Berichtes, die „Aufführungen, besonders kirchlicher Instrumentalmusik", bei denen keineswegs bloß „mit Wasser gekocht wird", wie der humorvolle Berichterstatter schreibt. Seinem Wunsche, „durchzuhalten" und auf „andere Zeiten zu hoffen", schließen auch wir uns von ganzem Herzen an.

Hamburg. Der St. Michaelis-Kirchenchor, der seine Tätigkeit außer der Kirchenmusik an St. Michael hauptsächlich der geistlichen Musik in Konzerten widmet, übersendet seinen 4. Jahresbericht, der ein erlesenes Programm klassischer Meisterwerke, von Palestrina herauf bis zu Richard Wagner, und — ein Vermögen von 18151 Mk. aufweist.

Eichstätt. 50. Konzert des Eichstätter Domchors unter Mitwirkung der Eichstätter Kammermusikvereinigung und anderer geschätzter Musikfreunde am Sonntag, den 23. Juni in der St. Peterskirche. I. Abteilung. Anbetung Gottes in seinem Tempel. 1. *Dominator Domine,* 5st., von Orlando di Lasso. 2. Morgengesang f. gem. Chor und Soli von Moritz Hauptmann. 3. Dir, dir Jehova, will ich singen, Mel. und Baß von J. S. Bach (4st. v. Wilh. Herold). 4. Ich will dich lieben, meine Krone, 6st., von Peter Cornelius. II. Abteilung. Den gefallenen Helden. 5. *Iustorum animæ,* 5st., von Orlando di Lasso. 6. Andante aus dem *C*-Dur-Streichquintett von W. A. Mozart (Eichstätter Kammermusikvereinigung). III. Abteilung. Intermezzo. 7. Drei Sinnsprüche von Ang. Silesius, 4st. Frauenchor (und Soli), von Gottfr. Rüdinger. 8. Arie „Wie hebt und senkt Musik der Seele Flug", für Sopran, Violine, Violoncell und Orgel aus der Cäc.-Ode, von G. F. Händel (Kadenz f. Violoncell u. Orgel von Wilh. Widmann.) 9. Gebet, für Violoncell und Orgel, von F. W. L. Grützmacher. 10. *Ut queant laxis* (Vesperhymnus an St. Joh. Bapt.) von Orlando di Lasso. IV. Abteilung. Bitte um Hilfe. 11. Gebet in schwerer äußerer Not, f. Alt u. Mst., von Blasius Ammon. 12. Hymne „Hör mein Bitten", f. S. Solo, gem. Chor und Orgel, von Felix Mendelssohn-Bartholdy. Dr. W. Widmann, Domkapellmeister.

Reinhausen (bei Regensburg). Weihe der Orgel (erbaut von der Firma J. Weise in Plattling) in der Pfarrkirche zu Reinhausen am 26. Mai. (Ausführung: Regensburger Domchor.) Vierstimmiger Psalm zur Weihe der Orgel von V. Goller. Sonate in *G*-Moll (I. Satz) von Jos. Renner. „Sehet, welche Liebe". Geistliches Lied von Jos. Rheinberger. a) Invokation aus der 3. Suite von Jos. Renner. b) Sonate in *As*-Dur (1. Satz) von Jos. Rheinberger. *Sanctus* und *Benedictus* aus der *„Missa solemnis"* von Jos. Renner. Finale aus der 1. Sonate von F. Mendelssohn. Gebet zu Maria von Jos. Renner. Kanzone aus der 1. Suite von Jos. Renner. Fuge in *A*-Moll von J. S. Bach. Hingabe an Maria. Lied von A. Schicker. Tokkata in *D*-Moll von J. S. Bach. *Pange lingua* von P. Griesbacher. Marienlied von F. X. Engelhart.

Bückeburg. Das neugegründete Fürstliche Institut für musikwissenschaftliche Forschung i. E. (vgl. *Musica Sacra* 1918, S. 16) übersendet der Schriftleitung das Verzeichnis der gewählten, beratenden und ordentlichen Mitglieder und ersucht um Bekanntgabe derselben: Die Universitäts-Professoren: Abert (Halle), Geheimrat Friedländer, Kretzschmar, Stumpf, Wolf (Berlin), Kroyer, Sandberger (München), Riemann, Schering (Leipzig), Schiedermair (Bonn), Schneider (Breslau), Ludwig (Straßburg); Prof. Altmann (Berlin), Generalmusikdirektor Balling (Bayreuth-Partenkirchen), Kammerherr v. Engelbrechten, Prof. Sahla (Bückeburg), Prof. Schmitz (Dresden), Vorstand der musikal. Abteilung der Hof- und Staatsbibliothek Dr. Schulz (München), Prof. Schwartz (Leipzig), Prof. Seiffert (Berlin), Oberbaurat Stieger (Ladendorf, Niederösterreich), Prof. Weinmann (Regensburg). Der 1. Bericht des Direktors Prof. Rau liegt bereits vor; er enthält nicht weniger als 15 in Aussicht genommene, größere und kleinere Publikationen. Die alljährlich am 21. Juni, dem Stiftungstage des Institutes, zu erfolgende Verleihung eines Preises von 1000 ℳ für die beste musikwissenschaftliche Arbeit des laufenden Jahres, fand heuer zum erstenmal statt.

Karl Eitz. Der „Bayer. Kurier" (Nr. 175 vom 25. Juni 1918) schreibt: Der Akademiker Karl Eitz in Eisleben vollendete am 25. Juni sein 70. Lebensjahr. Eitz' Verdienste um die mathematische und physikalische Wissenschaft, besonders sein auf Veranlassung von Helmholtz erbautes großes Harmonium in reiner Stimmung, das für die Experimentalphysik ein unersetzliches Studienobjekt darstellt und u. a. im Deutschen Museum seinen Ehrenplatz gefunden hat, sind der Allgemeinheit vielleicht weniger bekannt als sein bahnbrechendes Wirken auf dem Gebiete der Schulgesangreform. Unsere besten Glückwünsche!

Papst Benedikt XV. und die Kirchenmusik. Am Himmelfahrtssonntag empfing Papst Benedikt XV. in der Konsistorialaula das Lehrerkollegium und die Schüler der von Pius X. errichteten römischen Kirchenmusikschule. Sie ist nahezu ausschließlich das Werk des Jesuitenpaters De Santi, der die größten Schwierigkeiten zu überwinden und die Anstalt zu ihrer heutigen Blüte zu entwickeln gewußt hat. Lorenzo Perosi hat nur den Namen geliehen und er ist viel zu sehr Künstler, um sich der mühsamen Aufgabe eines Direktors oder Lehrers zu unterziehen. Der Protektor Kardinal Bisleti konnte in seiner Adresse an den Papst mit Genugtuung auf den trotz des Krieges erfreulichen Stand des Unternehmens und auf die Tatsache hinweisen, daß noch niemals seit Bestehen der Anstalt in allen Kursen die Schülerzahl den gegenwärtigen Stand erreicht habe. Und das, obwohl manche Schüler in die Kasernen berufen und manche Anmeldungen aus dem gleichen Grunde rückgängig gemacht werden mußten. Sehr gut bewährt haben sich die neu eingeführten Abendkurse, welche es dem römischen Seelsorgeklerus ermöglichen, sich zu beteiligen. Die von Pius X. gegründete Knabensingschule von San Salvator in Lauro wurde wieder zu neuem Leben erweckt und der Kirchenmusikschule angegliedert. Ihr ursprünglicher Zweck war, die Patriarchalbasiliken mit geschulten Gesangkräften zu versorgen. Erfreulich für alle Freunde religiöser Kirchenmusik sind die Versicherungen, welche Benedikt XV. in seiner Erwiderung auf die an ihn gerichtete Adresse abgab. Der Papst äußerte, er erblicke in der Kirchenmusikschule ein ihm von seinem Vorgänger hinterlassenes teures Erbe, und er erachte es als seine Pflicht, diesem vorzüglichen Werkzeuge, das Pius X. ihm zur Weiterführung der Reform der Kirchenmusik in die Hand gelegt habe, besondere Beachtung zu widmen. Neben Gott gebühre ein besonderes Verdienst für die hocherfreuliche Entwicklung des Unternehmens seinen zahlreichen Wohltätern, insbesondere jenen frommen Herren und Damen in den Vereinigten Staaten, welche es unternehmen, die Mittel zur finanziellen Fundierung zu beschaffen. Der Papst äußerte den festen Entschluß, sich tatkräftig für die Weiterentwicklung der Kirchenmusikschule einzusetzen und gab dem lebhaften Wunsche Ausdruck, es möchte sich die Zahl jener noch mehr vergrößern, welche die wahre Art des liturgischen Choralgesanges der Kirche und die klassischen Kompositionen der römischen Schule zu interpretieren erlernen und zur Wiederherstellung und Verbreitung jener Kirchenmusik beitragen, die Pius X. angestrebt hat. Die Werke des Herrn rühmen, werden jene Priester, welche in der Schule Roms den Gesang der Kirche so ausführen lernen, daß er ein Gebet sei. Das sei es eben, was ihm am Herzen liege, daß die Kirchenmusik eine Erhebung der Seele zu Gott bilde. Darauf allein war alle Fürsorge seines verewigten Vorgängers gerichtet und darauf müssen stets die Hüter der leitenden Grundsätze des Kirchengesanges zielen. Zum Schluß erteilte der Heilige Vater allen Anwesenden seinen heiligen Segen.

Kirchenmusikschule Regensburg. Die Schlußprüfungen des 44. Kurses der Kirchenmusikschule fanden in der ersten Hälfte des Juli statt, und zwar die schriftliche vom 3.—9. Juli, die mündliche (praktische) in Anwesenheit des K. Professors an der K. Akademie der Tonkunst in München, E. Schwickerath, als K. Ministerialkommissär am 11. Juli. Die Herren Studierenden, welche sich derselben unterzogen, bestanden teils mit sehr gutem, teils mit gutem Erfolg und der K. Ministerialkommissär sprach der Direktion sowie den H. H. Professoren, Domkapellmeister Engelhart und Domorganist Renner, seine volle Anerkennung und den Absolventen seinen Glückwunsch aus. Soweit die letzteren nicht militärisch eingerufen werden, treten sie sogleich ihre Posten an. Der nächste, 45. Kursus, beginnt in üblicher Weise in der zweiten Hälfte des Monats Oktober. Prospekte sind von der Direktion erhältlich; Altersdispensen werden während des Krieges gewährt.

Von unseren russischen Gefangenen. Aus einem Brief des H. Stadtpfarrorganisten Franz Müller, St. Ingbert, seinen Sohn Alois betreffend (vgl. *Musica Sacra* 1915, S. 47 und 144): . . . Aus all

den Mitteilungen meines Sohnes Alois geht übrigens hervor, daß er als Zivilgefangener mit seiner Lage schon zufrieden sein kann. In Rußland gelten eben die Zivilpersonen nicht als Kriegsgefangene. Erstere werden vielmehr größtenteils dorten auch nicht interniert und vom Staat unterhalten, sondern leben frei in den ihnen zugewiesenen Gebieten nur unter Polizeiaufsicht. Alois wirkt auch in der Gefangenschaft in seinem Berufe als Organist und Chordirektor und ist außerdem als Musiklehrer besonders in den Familien russischer Popen in der Umgebung seines Aufenthaltsortes Barsutsche tätig. An Weihnachten sang er mit seinem Mädchenchore beim Gottesdienste ein von ihm eigens zu diesem Zwecke komponiertes „Ehre sei Gott in der Höhe!" für drei Frauenstimmen mit Orgelbegleitung. Am ersten Pfingstfeiertage ds. Js. brachte er unter freundlicher Mitwirkung seines Freundes, Kollegen und Leidensgenossen, Herrn Chordirektor Jos. Rammel, als weitere neue Eigenkomposition eine Messe für eine Singstimme mit Orgelbegleitung zur erstmaligen Aufführung. Der Gottesdienst des 2. Pfingstfeiertages wurde durch die Erstaufführung einer gleichfalls in der Gefangenschaft entstandenen Messe für zwei Singstimmen mit Orgelbegleitung aus der Feder des Herrn Rammel verherrlicht. Herr Rammel, ebenfalls früher Schüler der Regensburger Kirchenmusikschule, den mein Sohn seinerzeit auf der Reise nach Sibirien kennenlernte, ist als Zivilgefangener in dem Dorfe Tschuburak untergebracht, welches 15 Kilometer von Barsutsche, dem Aufenthaltsorte meines Sohnes, entfernt liegt. Beide treffen sich nicht selten, sprechen heimwehkrank von der fernen Heimat mit all den Lieben, mit allem Schönen und Guten und vertreiben sich durch gemeinschaftliches Studium oder musikalische Unterhaltung die Langeweile. Die Möglichkeit des öfteren Zusammenseins trägt somit bei beiden nicht wenig zur Erleichterung ihrer Lage im Feindesland bei. Die Schauerberichte über die Behandlung deutscher Zivilgefangener in Rußland, die vor Wochen ihren Weg durch fast alle deutschen Zeitungen gemacht haben, scheinen übrigens nicht für alle Gefangenenlager und sonstigen Aufenthaltsorte der Zivilpersonen zuzutreffen, zum mindesten waren sie stark übertrieben. Bei Herrn Rammel und meinem Sohne besteht in dieser Hinsicht jedenfalls keine Veranlassung zu irgendwelcher Klage.[1]) Die befriedigenden Angaben des letzteren über sein Befinden und Ergehen können um so mehr als unbedingt glaubwürdig erachtet werden als die Richtigkeit derselben durch mehrere bei uns eingekommene Berichte des amerikanischen Generalkonsulats in Moskau bestätigt worden ist, desgleichen durch Briefe aus Sibirien an einen russischen Offizier im Offiziersgefangenenlager in Osnabrück, bei dessen Eltern unser Sohn zwecks Erteilung von Musikunterricht wöchentlich zweimal verkehrt. Trotz alledem leiden unsere lieben Gefangenen doch schwer unter dem Verlangen nach der goldenen Freiheit und der Sehnsucht nach der lieben Heimat..."

Was den in diesem Brief genannten Herrn Chordirektor H. Jos. Rammel betrifft, so empfing ich am 10. IV. 1917 aus Köln am Rhein folgenden Brief: „Unterzeichneter erhielt heute von seinem Bruder, Domorganist in Saratoff (Rußland) die Nachricht, daß Herr Joseph Rammel, der Ihre Kirchenmusikschule im Jahre 1911/12 besuchte, kürzlich in Tschaljabinsk (Sibirien), wo er interniert war, gestorben ist. Herr Rammel ging 1912 mit meinem Bruder Georg, der den gleichen Kursus Ihrer Schule besuchte und 1915 im Kaukasus als russischer Soldat an Unterleibstyphus starb, als Chordirektor und Organist nach Rußland. Da mir die Adresse seiner Eltern unbekannt ist, möchte ich Sie H. Direktor bitten, denselben die Nachricht vom Hinscheiden ihres Sohnes zu übermitteln; ich glaube nicht, daß sie sonst Gelegenheit hätten dies zu erfahren .... Jakob Hopfauf, Musikdirektor, Köln am Rhein." Mit schwerem Herzen erfüllte ich die traurige Aufgabe. Die Antwort der Familie vom 14. Juni, die „ihren einzigen Sohn, auf den sie ihre ganze Zukunft gebaut", verloren hatte, liegt in ihrer herben Wehmut jetzt noch vor mir. Da kam voll Freude am 7. Juli folgender Brief: „Ich muß Ew. Hochwürden die freudige Mitteilung machen, daß mein Sohn Joseph lebt; ich bekam heute durch das Rote Kreuz in Landshut eine Postkarte von ihm vom 1. VI. 1917, daß seine gesundheitlichen Verhältnisse nichts zu wünschen übriglassen."

Und siehe! Die Freude ging in Erfüllung. Heute, gerade nach einem Jahre, steht Herr Rammel leibhaftig vor mir, nachdem er soeben seinen „russischen Freunden" über die Grenze durchgebrannt. Der Aufsatz (S. 105) „Erlebnisse eines deutschen Chorregenten" in Rußland vor und während des Krieges" schildert seine Leiden und Freuden. — Auch Herr Jos. Behner ist aus russischer Gefangenschaft glücklich zurückgekehrt. Freilich lauten seine Berichte über die Behandlung nun etwas anders und weniger schön gefärbt als sie in *Musica Sacra* (1917, S. 162 ff.) zu lesen waren. Leider war das Wiedersehen zu Hause getrübt durch den Gedanken, daß sein Bruder Alois Behner (vgl. *Musica Sacra* 1917, S. 163) vermißt sei. — Noch nicht zurückgekommen aus Rußland ist der oben erwähnte Herr Alois Müller. Auch ihn wird bei seiner Ankunft in der Heimat herbes Leid treffen, denn vor kurzem starb, wie mir der H. H. Stadtpfarrer soeben mitteilt, in St. Ingbert sein Vater. Er sollte also seinen heißerwarteten Sohn auf dieser Erde nicht mehr sehen! R. i. p.

---

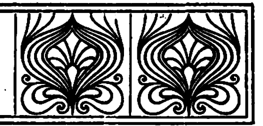
[1]) Wird der Bericht des Herrn Rammel im zweiten Teil seines Aufsatzes zeigen!

Die Schriftleitung





Besprechungen



Vivell, P. Coel., O. S. B. *Commentarius anonymus in Micrologum Guidonis Aretini.* Veröffentlichung der K. K. Akademie der Wissenschaften in Wien. Philosophisch-historische Klasse. Sitzungsberichte, 185. Bd., 5. Abtlg. In Kommission bei A. Hölder.

Diesen bisher unedierten Kommentar zum Micrologus hat der gelehrte Benediktinerpater C. Vivell, der erst 1911 eine ähnliche Schrift vorlegte („Vom Musiktraktate Gregors des Großen“, Leipzig, Breitkopf & Härtel), bereits vor einem Jahrzehnt gekannt und benützt (vgl. Kirchenmusikal. Jahrbuch 1908, S. 143), aber damals aus ersichtlichen Gründen weder Fundort noch Signatur (Cod. lat. 2502 der Hofbibliothek in Wien, XII. Jahrhdt.) genannt, sondern a. a. O. nur den frommen Wunsch ausgesprochen: „Der hochinteressante Kommentar verdiente baldigst veröffentlicht zu werden“. Das wissenschaftliche Verdienst der Veröffentlichung hat sich P. Vivell durch die vorliegende Publikation nunmehr gesichert, wenn der Kommentar auch anderen Forschern nicht unbekannt geblieben ist (vgl. P. Wagner in der „Zeitschrift für schweizerische Kirchengeschichte“ 1908; auch P. Bonvin S. J. *„Musica Sacra“* 1908, Nr. 9/10 S. 112 Anm.); freuen wir uns dessen mit aufrichtigem Dank gegen den nimmermüden Gelehrten und die K. K. Akademie der Wissenschaften in Wien, die die Drucklegung auf sich genommen hat, dadurch aber wohl dem beabsichtigten *„Corpus Scriptorum“* vorauseilte? Für den Fachmann sei in bezug auf den Kommentar selbst sowie auf die Beschreibung der Wiener Hs. auf die Studien und Mitteilungen O. S. B. (Salzburg 1914, S. 56ff.) hingewiesen; für unseren Zweck genügt es auf das Erscheinen der Publikation aufmerksam gemacht zu haben.

Schwartz, Rud. Jahrbuch der Musikbibliothek Peters. 24. Jahrg. Leipzig, C. F. Peters. 4 *M.*

Als ob wir im tiefsten Frieden ständen, legt uns der Verlag Peters sein „Jahrbuch“ in der gewohnten alten, feinen Ausstattung im 4. Kriegsjahre vor; allen Respekt vor einer solchen „diplomatischen“ Papierreserve! Dem gediegenen Äußeren entspricht auch der Inhalt. Eingangs macht uns zuerst der verdienstvolle Herausgeber, Prof. Dr. Schwartz mit einer wertvollen Erwerbung — zugleich dem bedeutendsten Ankauf seit dem Bestehen der Bibliothek überhaupt — näher bekannt, der Autographensammlung des 1916 † Prof. Dr. Ernst Rudorff, deren kostbarsten Bestand eine Bach-Sammlung bildet. Die wissenschaftlichen Aufsätze eröffnet Egon Wellesz: „Probleme der musikalischen Orientforschung“; manches davon ist dem Fachmann schon aus den Aufsätzen bekannt, welche der auf diesem Gebiet fleißig arbeitende Verfasser, namentlich seit Kriegsbeginn in den verschiedenen Zeitschriften bisher veröffentlicht hat. Heinrich Rietsch widmet seine Untersuchung „Heinrich Isaak und das Innsbrucklied“ dem ewig-jungen „Innsbruck, ich muß dich lassen“ — das wir seiner Zeit als Studenten zum Abschied von der *Alma mater Oenipontana* bis zur Ermüdung sangen — und kommt zu neuen Resultaten. Dem historischen Gedanken folgend widmet Herm. Kretzschmar dem musikalischen Momente in der Reformation einen Aufsatz: „Luther und die Musik“ und charakterisiert Luther auf diesem Gebiete also: „Seine Bedeutung liegt darin, daß er der musikalischen Begabung im Volke die Bahn frei machte und unbenutzt gebliebene Laienkraft zum Dienst an der Tonkunst heranzog“. Arnold Schering bietet einen gehaltvollen Beitrag: „Aus den Jugendjahren der musikalischen Neuromantik“ und Richard Hohenemser hat sich ein wenig erörtertes Thema gestellt: „Über Komik und Humor in der Musik“. Da sich bereits Stimmen für und gegen seine Anschauungen vernehmen ließen, hat der Aufsatz zu weiterer Diskussion aktuelles Interesse gewonnen. — Die „Totenschau des Jahres 1917“ nennt manchen Namen, der uns im Leben lieb und teuer war, namentlich unter den jungen hoffnungsvollen Kräften, die den Heldentod starben; das sorgfältige „Verzeichnis der 1917 in Deutschland, Österreich-Ungarn, Schweiz, Dänemark, Schweden und Holland erschienenen Bücher und Schriften über Musik“ beschließt nach altem Brauch den wertvollen Band.

Einstein, A. Geschichte der Musik. 438. Bändchen „Aus Natur und Geisteswelt“.

— — Beispielsammlung zur älteren Musikgeschichte. 439. Bändchen „Aus Natur und Geisteswelt“; Leipzig-Berlin, Teubner; je 1 *M* 50 *ℌ*.

Nur einem Fachmann wie dem Münchener Gelehrten konnte es mit Erfolg gelingen, die gesamte Musikgeschichte in ein Büchlein von 123 Seiten zusammenzudrängen. Nicht ein Anhäufen von mehr oder weniger bekannten Namen vermochte da zum Ziele zu führen, sondern nur eine scharfe Herausarbeitung der musikalischen Entwicklungslinie mit ihren Wegebereitern und Führern. Und das hat Dr. Einstein mit einer solchen Meisterschaft in Beherrschung und Durchdringung des Stoffes getan, daß ich das Büchlein die selbständigste und verlässigste Musikgeschichte nennen möchte, die mir in dieser Form seit Dr. Grunskys bekannten Werkchen in der „Sammlung Göschen“ unter die Hände kam. Sie ist aber dadurch für den Benützer nicht gerade ein leichtes „Lesebuch“ geworden, sondern setzt schon ein ziemliches Vertrautsein mit musikalischem Geschehen und musikalischen Formen voraus; auch die schöne und packende, mitunter fast etwas zu prägnante und subjektiv gefärbte Sprache trägt hiezu ihren Teil bei. Wenn man gegen Einsteins Büchlein andere derartige Kompendien hält, z. B. das „Repertorium der Musikgeschichte“, das Otto Girschner in der Sammlung „Tonger“ (Tongers Musikbücherei Bd. 5/6) 1915 herausgegeben hat (vgl. *Musica Sacra* 1917, S. 145), dann zeigt sich erst klar, was aus der Musik-

geschichte wird, wenn sie ein wirklicher Historiker behandelt und wenn ein Dilettant darüber kommt. Und da der Verfasser auch die neueste Forschung bis ins einzelne beherrscht, wird man nur selten auf kleine Corrigenda stoßen; so z. B. — um einige solche Kleinigkeiten zu nennen — hat P. Blume S. J. den Nachweis erbracht (C.-V.-O. 1915), daß Jacopone da Todi nicht mehr als der Verfasser des *Stabat mater* gelten darf; wahrscheinlich stammt es vom hl. Bonaventura. Gewundert hat mich, daß Einstein das von mir festgestellte Geburtsdatum (1525) Palestrinas (vgl. meine Schrift „Palestrinas Geburtsjahr", Regensburg, Pustet 1915) entgangen ist. Von „Kirchenmusik" kann ja in einem solchen Büchlein nicht viel und nicht *in extenso* die Rede sein, aber vielleicht stellt der Verfasser in einer Neuauflage die „Katholische Kirchenmusik", namentlich zur Zeit ihrer Hochblüte, auch äußerlich entschiedener heraus, nachdem er der „Protestantischen Kirchenmusik" ein eigenes Kapitel widmet.

Die „Beispielsammlung" weist drei Vorzüge auf: erstens bringt sie fast durchgängig neues Material; zweitens beleuchtet sie die im Text gezogene Entwicklungslinie an typischen Beispielen; drittens ist die Transkription übersichtlich und praktisch und sticht von so mancher Mißgeburt in Riemanns „Musikgeschichte in Beispielen" (3 Bände, Leipzig 1912) vorteilhaft ab. Die im Vorwort angekündigte Vermehrung auf breiter Grundlage wäre für eine Neuauflage freudigst zu begrüßen.

K. W.

Hohn, Wilhelm. Der Kontrapunkt Palestrinas und seiner Zeitgenossen. Eine Kontrapunktlehre mit praktischen Aufgaben. (XVII. Bändchen der Sammlung „Kirchenmusik" herausgegeben von Karl Weinmann) geb. ℳ 1.50; hiezu ein Separatheft „Notenbeispiele" ℳ 2.50. Regensburg, Friedrich Pustet.

Herzlich freuen wir uns über die Herausgabe dieser Kontrapunktlehre, welche den Wunderbau des Palestrinastiles in kurzen Zügen beleuchten, Anlage, Aufbau und inneres Wesen der klassischen Polyphonie erschließen will. Ihr weiterer praktischer Nutzen soll und wird darin bestehen, daß derjenige, der sich der Mühe unterzieht, recht viele Übungsbeispiele im Sinne des Werkchens auszuarbeiten, eine große Gewandtheit in der Stimmführung erlangt. Und darauf kommt doch soviel an! Bellermann bemerkt in seinem Kontrapunkt: Für einen Musiker, der für die Kirche zu schreiben gedenkt oder sonst einer ernsteren Richtung (z. B. dem Oratorium) sich zuwendet, halte ich das Studium des Kontrapunktes (im Sinne der strengen, alten Schule) für eine unerläßliche Bedingung. Aber auch der, welcher in der freiesten Weise seine Kräfte dem Konzertsaal widmen will, gewinnt, wenn er sich Geschicklichkeit in der Stimmführung erworben hat. Der Verfasser hält im vorliegenden Büchlein den Lehrgang der alten Schule ein: Bildung der Melodie, des *Cantus firmus*, dann Übung in den verschiedenen „Gattungen" des Kontrapunktes (zwei- bis vierstimmiger Satz); hierauf Vokalsatz im einfachen Kontrapunkt. Im II. Teil behandelt er zunächst die Vorübungen zur Fuge (imitierende Sätze), dann die zwei-, drei- und vierstimmige Fuge. Daran schließt sich die Lehre über den doppelten Kontrapunkt, die Doppelfuge und den mehrfachen Kontrapunkt und die verschiedenen Kanonformen. Den Schluß bildet eine kurze Anleitung zur Betrachtung altklassischer Vokalkompositionen. Hohn widmet sein Werk in pietätvoller Weise seinem einstigen Kontrapunktlehrer an der Regensburger Kirchenmusikschule, Mich. Haller, dem er sein gediegenes Können verdankt, und seinem ehemaligen Direktor, dem Palestrinaforscher Dr. Fr. X. Haberl. Mit besonderer Freude würden die beiden im Leben die Widmung entgegengenommen haben. Auch wir freuen uns, daß eine solche Kontrapunktlehre den Jüngern der Kirchenmusik dargeboten wird in einer Zeit, in der die „Moderne" vielleicht allzusehr einziehen will in die *Musica Sacra;* wir freuen uns, daß die „strenge Schule" Palestrinas und seiner Zeitgenossen nunmehr in diesem Büchlein in praktischer Zusammenfassung erscheint und dadurch manche Erleichterung bringt, speziell auch durch Anwendung der jetzt gebräuchlichen, statt der alten Schlüssel, wie der Schreiber dieser Zeilen aus eigener Erfahrung als ehemaliger Kontrapunktlehrer an der Regensburger Schule weiß; wir freuen uns, daß der gegenwärtige Direktor Dr. Weinmann das Werk in seine bekannte, empfehlenswerte Sammlung „Kirchenmusik" aufgenommen hat, ein Zeichen, daß der alte Geist der von Papst Pius X. in seinem *Motu proprio* so gefeierten klassischen kirchlichen Polyphonie, in der Haller und Haberl gewirkt haben, auch heute noch über dem berühmten Institute schwebt. Nach dem Gesagten ist es wohl kaum mehr notwendig, das billige Büchlein zur Einführung besonders an unseren Kirchenmusikschulen, welche auf die im *Motu proprio* Pius X. so warm empfohlene klassische Polyphonie noch etwas halten, wärmstens zu empfehlen; wie wir hören, wurde das Büchlein in der kirchenmusikalischen Abteilung der Akademie in Wien-Klosterneuburg bereits eingeführt. *Vivant sequentes!*

Prof. Karl Kindsmüller

Ballmann, P. W., O.S.B. Davids Totenklage um Saul und Jonathas. Magnifikats-Antiphon der Sonntags-Vesper vor dem 5. Sonntag nach Pfingsten. Zum Klavier begleitet. Trier, Paulinus-Druckerei. Preis 3 ℳ.

Der Autor hält sein Wort, nach und nach einige liturgische Gesänge mit erläuternder Einführung und Beigabe einer Begleitung (im wahren Sinne des Wortes) der Öffentlichkeit zu übergeben. Mag man darüber denken, was man will, der Gedanke ist gut. Auch die Kirche hat ein Lied, in dem sie die gefallenen Helden betrauert, freilich nicht mit den Schmerzenstönen der Welt.

Nach einer schönen Phototypie („Michelangelos David") und einer Einführung, die über den Inhalt des Textes restlose Aufklärung gibt, folgt der Text selbst mit deutscher Übersetzung, auch Versikel und Oration fehlen nicht. Der Autor ließ sich die Mühe nicht verdrießen, im Singpart rhythmische und

dynamische Zeichen, sowie eine sorgfältige Phrasierung beizugeben. Die vollständige Berücksichtigung alles dessen schließt uns den Inhalt dieses liturgischen Liedes in seiner ganzen Schönheit, Tiefe und Größe auf. Originell wie in seinen Marianischen Antiphonen und den herrlichen Christkindliedern (im gleichen Verlag und bei L. Schwann, Düsseldorf) ist auch hier die Begleitung gegeben. Während aber Ballmann in den Marianischen Antiphonen den *cantus firmus* mitspielen läßt, bricht er hier ganz damit. Größere Gruppen stützt er mit einem Akkord, oft weiß er den *cantus firmus* gar lieblich zu umspielen und nur wenn es der Zufall ergibt, wird seine Melodie vorübergehend in die Begleitung einbezogen. Diese Art Begleitung ist freilich die idealste, wie auch M. Springer in seiner „Kunst der Choralbegleitung" und A. Gastoué in seiner *„Practica Collectio"* zeigen. Schreiber dieser Zeilen hat vor Jahresfrist die vollständige *Missa „Resurrexi"* (*Proprium* und *Ord. miss.*) mit ganz frei begleitendem Orgelsatze versehen. Ob sich ein Verleger für solche Publikationen findet? Man sollte es meinen, nachdem eine Paulinus-Druckerei mit Ballmanns Werk dasselbe getan. Es müßten natürlich schrittweise die einzelnen Melodien derartig ausgearbeitet, aber auch publiziert werden.

Was die Harmonik Ballmanns betrifft, so liegt sie im Bereiche der Diatonik, und er erbringt uns neuerdings den Beweis, daß eine Anleihe bei der Chromatik überflüssig ist. Seite 10 und 15 unten bezeichnet er selbst mit Strichen einen Quinten- bzw. Oktavengang. Zu vermeiden wäre er wohl gewesen. Noch etwas möchten wir erwähnen. Beim Durchsingen der Verse des *Magnificat* fiel uns die Ruhe auf, mit der sie nach Ballmanns Andeutungen auszuführen sind. Man muß da unwillkürlich an die Praxis denken, wo die Verse oft so hastig und monoton gebracht werden. Bei solcher Art ist es gar nicht zu verwundern, wenn man genötigt ist, von freier Begleitung ganz abzusehen. Und solchen, die den Psalmengesang monoton nennen, weil sie eben monoton singen, wäre zu raten, einen Blick in das *Magnificat* nach Ballmanns Ausführung zu tun, evtl. sich dasselbe vorsingen zu lassen. Es dürfte ihnen die Binde von den Augen genommen werden, vielleicht auch dem jungen Manne, den Schreiber dieses am Pfingstsonntage nachmittags vor den Mauern einer Zisterzienser-Stiftskirche traf, als er gerade aus der Vesper kam. Auf die Frage seines Vorhabens entgegnete er, er hätte die Kirche besucht, um zu sehen, was der Chor „leiste". Da aber nur Choral gesungen wurde, sei er wieder gegangen. In seinen Augen war das keine „Leistung". Eine Frage: Ob der Mann geblieben wäre, wenn schön gesungen worden wäre?

Is. Stögbauer

Nikel, E., Op. 56. 100 Orgelvorspiele. Breslau, Fr. Goerlich; geb. 9 *M*.

Diese Orgelvorspiele zerfallen in drei Abteilungen: 1. Alte Kirchentonarten, 2. moderne Dur-Tonarten, 3. moderne Moll-Tonarten; jede Abteilung enthält freie Vorspiele und Choralvorspiele. Sehr begrüßenswert ist, daß der Verfasser auch die 23 Einheitslieder der deutschen Diözesangesangbücher berücksichtigt, so daß sein Werk nicht nur ein Seitenstück zu den kürzlich besprochenen 1000 Orgelkompositionen von A. Weil (vgl. *Musica Sacra* 1918, S. 33), sondern auch eine Ergänzung der Orgelbegleitungen zu den 23 Einheitsliedern (*Musica Sacra* 1917 S. 54) bildet. Da es ferner genaue Phrasierung, Finger- und Pedalsatzbezeichnung bringt — manchmal sogar des Guten vielleicht zuviel — so kann es nicht nur den Organisten der Diözese Breslau für ihr Diözesangesangbuch, sondern auch allen anderen Organisten warm empfohlen werden. Schade, daß der Kriegspreis die Anschaffung des schönen Werkes vielleicht etwas erschweren wird.

Ortmann, P., *Organum Comitans ad Vesperale Parvum quod juxta Editionem Vaticanam.* IV und 176 Seiten in Quer-Quart mit Appendix I und II. Letzterer, in dreifacher Begleitungsart die *Toni Psalmorum*, die *Toni Versiculorum* und *Toni* ℟. *Deo gratias* enthaltend, dient der getrennten Benützung neben dem Orgelbuch und wird deshalb unter eigenem Umschlag geliefert. Fr. Pustet, Regensburg. Broschiert *M* 7.50. Gebunden *M* 11.25.

Der Chordirektor an der Pfarrkirche zum heiligen Johannes und Petrus in Bonn a. Rh. hat bereits eine Orgelbegleitung zum *Graduale Parvum* der Firma Pustet vorgelegt und läßt nun auch eine solche zum *Vesperale Parvum* des gleichen Verlags, bzw. zum „Kleinen Vesperbuch" von Dr. Weinmann erscheinen, die nach denselben Prinzipien gearbeitet ist: leichter dreistimmiger Satz für die einfachsten Verhältnisse, also für Kirchen und Kapellen, wo oft nicht einmal eine Orgel, sondern nur ein Harmonium zur Verfügung steht. Dieser Zweck muß bei der Beurteilung vor allem ins Auge gefaßt werden. Inhaltlich sind die Hauptfeste des Kirchenjahres, des *Commune Sanctorum* sowie die Sonntagsvesper mit *Completorium* geboten. Die Psalmenbegleitung findet sich, um unnötigen und ständigen Wiederabdruck zu vermeiden, in einem Separatheft, das neben die Orgelbegleitung gelegt werden kann, und ist nach den 8 Tönen praktisch und übersichtlich, meist in mehrfacher Bearbeitung ausgesetzt. Nach jeder Antiphon wird außerdem auf die Psalmenbücher von Springer und Weinmann des gleichen Verlags verwiesen. In den Kreisen, für die sie bestimmt ist, wird auch diese Orgelbegleitung freudigst begrüßt werden.

Mathias, Dr. F. X., Die Vesper-Hymnen für die Sonn- und Feiertage des Kalenderjahres. Fried. Pustet, Regensburg. *M* 1.—.

Ein Auszug aus des Verfassers Vesperbuch in moderner Notation; für Kirchen, welche nur der Hymnen sich bedienen, schön und praktisch.



Druck und Verlag von Friedrich Pustet in Regensburg



MUSICA SACRA
Monatschrift zur Förderung der katholischen Kirchenmusik
51. Jahrg. ∵ 1918 ∵
Begründet von Dr. F. X. Witt, herausgegeben von
Prof. Dr. phil. & theol. Karl Weinmann
Direktor der Kirchenmusikschule Regensburg
10./11. Heft Okt./Nov.

Bronze- oder Gußstahlglocken?

Von Prof. Johannes Biehle[1]
Dozent für Kirchenbau und Glockenwesen an der technischen Hochschule Berlin

Der materielle Wert einer Glocke ist im allgemeinen durch den Preis bestimmt, der ideelle durch ihre Eigenschaften als Musikinstrument, der wirkliche Wert durch das Verhältnis des Preises zu dem ideellen Werte. Demnach sind bei einer vergleichenden Bewertung von Bronze und Gußstahl, wenn sie zutreffend sein soll, von beiden Glockenarten gewissermaßen die Quotienten aus Klangwert und Preis zu ziehen und beide gegenüberzustellen.

Der Klangwert eines Instrumentes ist durch zwei Umstände bestimmt: Zuerst durch die physikalische Eigenart des verwendeten Materiales, dann aber durch die diesem Materiale gegebene Form. Bei Untersuchung klanglicher Mängel der Glocke ist daher streng zwischen den Ursachen, die dem Materiale, und denen, die einer nicht vollkommenen Formgebung zuzuschreiben sind, zu unterscheiden. Diese Trennung ist merkwürdigerweise bei allen bisher bekannten Auslassungen über diese Frage übersehen worden; und hierin liegt eine der Erklärungen für die grundliegenden Irrtümer in der Bewertung der Gußstahlglocken und für die bisherige Unmöglichkeit einer Verständigung zwischen den widersprechenden Ansichten.

Bei meinen Untersuchungen bin ich daher nicht von der Fragestellung ausgegangen, welchen Wert die gegenwärtig vorhandenen Gußstahlglocken besitzen, sondern davon, ob und wieweit Gußstahl als Material bei richtiger Formgebung und die daraus hergestellten Glocken bei naturgemäßer Verwendung für kirchliche Zwecke als vollwertig anzusehen sind.

Der sich hieraus ergebende Wert ist ferner zu dem Preise in Beziehung zu setzen. Aber der Preis ist nicht identisch mit den Anschaffungskosten, sondern wird durch den Unterhaltungsaufwand und durch die von der Lebensdauer bedingte Abschreibung erheblich beeinflußt. Auch diese innere Abhängigkeit haben die bisherigen vergleichenden Bewertungen zwischen Gußstahl und Bronze nicht erkannt.

I. Das Material

Bronze ist eine Legierung von 78% Kupfer und 22% Zinn, Gußstahl eine Verbindung von Eisen und Kohlenstoff, durch die das Eisen eine Veredelung seiner Eigenschaften erfährt. Das Mischungsverhältnis beträgt etwa 98,6% zu 1,4%. Schon geringe Schwankungen verändern die Eigenart des Stahles, dessen „Hochwertigkeit" innerhalb weiter Grenzen abgestuft werden kann. Im übrigen ist Gußstahl ein homogenes Metall, und, abgesehen von ganz kleinen Mengen Phosphor, Arsen und Schwefel, frei von Verunreinigungen, während selbst solche Bronzen, die als reine Legierung ausgegeben und bezahlt

[1] Vgl. *Musica Sacra*, August/September-Heft 1918, S. 108. Aus der uns vom H. Verfasser freundlichst zur Verfügung gestellten Schrift bringen wir nachfolgendes zum Abdruck, um unseren Lesern einen praktischen Einblick in die empfehlens- und anschaffenswerte Broschüre zu geben. (Verlag Deutsches Pfarrerblatt, Dieskau, Saalkreis.)

werden, erfahrungsgemäß bis zu 5% fremde Bestandteile (Blei, Eisen, Zink) enthalten, die sämtlich den Wert als Glockenmetall merklich herabdrücken; auch besitzen sie die Neigung, sich ungleich zu mischen und abzusetzen.

Seit länger als 1000 Jahren sind von unzähligen Gießergeschlechtern Bronzeglocken gegossen worden. Dagegen war der Bochumer Verein die erste Fabrik, der der Guß des Stahles in Formen gelang und die diese neue Kunst sofort in den Dienst der Glocken stellte. Er verwendet hierzu nur den hochwertigen Mangan-Stahl. Die ersten Geläute entstanden bereits im Jahre 1854; seitdem sind etwa 7800 Glocken aus diesem Werke hervorgegangen. Erst neuerdings versuchen auch andere Gußstahlwerke die Herstellung von Kirchenglocken aufzunehmen; indessen war es mir nicht gelungen, ausreichende Auskünfte und Material zu erlangen, um die Untersuchung auch auf diese Fabrikate ausdehnen zu können. Jedenfalls erfordert die Herstellung von Glocken reiche Erfahrung und schließlich auch Arbeit nach wissenschaftlichen Grundsätzen.

An sich unterscheidet sich die Herstellung der Stahlglocke nicht grundsätzlich von der der Bronzeglocke; auch beim Gußstahl werden Kern und Mantel nach den Regeln der alten Kunst geformt; nur in der Technik bestehen einige wesentliche Verschiedenheiten, die aber für unsere Untersuchungen jetzt ohne Interesse sind.

Das bei Gewinnung des Gußstahles hervorgehende Material zeigt naturgemäß physikalisch und chemisch ein anderes Verhalten als die Bronze. Zum Vergleich gebe ich eine Zusammenstellung der Eigenschaften beider Legierungen, soweit sie für das Wesen der Glocke von Bedeutung sind:

Eigenschaften:	Bronze:	Gußstahl:
Mischung	78:22	98,6:1,4
Dichte	8,85	7,86
Elastizitätsmodul	10400	21000
Schmelzpunkt	740	1450
Gießtemperatur	800	1600
Zerreißfestigkeit	18—20	70—80[1]
Schallgeschwindigkeit . . .	3500	5000—5100

Zunächst erwächst aus der hohen Gießtemperatur des Stahles, die rund das Doppelte der Bronze beträgt, eine bedeutende Schwierigkeit in der Gießtechnik, anderseits birgt aber die hohe Schmelztemperatur des Stahles auch einen Vorteil in sich; sie wird selbst bei großen Feuersbrünsten kaum erreicht. Bei Kirchenbränden sind daher Gußstahlglocken noch nicht durch Schmelzen beschädigt worden.

Einen erheblichen Vorzug besitzt der Stahl gegenüber der Bronze in seiner viermal höheren Zerreißfestigkeit. Darin erklärt sich auch die Tatsache, daß Gußstahlglocken mit den bisher üblichen Wandstärken im Gebrauch noch nie gesprungen sind. Ihre Haltbarkeit erscheint unbegrenzt. Auch ist eine Umlagerung oder ein Zusammenrammen der Moleküle durch die Schläge des Klöppels, bzw. durch die Erschütterungen des Läutens nach wissenschaftlichen Untersuchungen unmöglich, zumal der Klöppel mit Bronzezapfen an den Anschlagstellen ausgerüstet wird. Aber selbst da, wo seit 60 Jahren ein eiserner Ballen die Glocke bearbeitete, sind, soweit meine Feststellungen reichen, nur unbedeutende Abnutzungen zu bemerken, während in dieser Zeit Bronzeglocken stark ausgehöhlt sind und leicht springen, wenn sie nicht rechtzeitig umgehängt werden.

Bekanntlich ist die Tonhöhe von Glocken im allgemeinen durch den Durchmesser bestimmt. Zwei Glocken gleicher Größe und Stärke von Bronze und Stahl haben daher einen Tonhöhenunterschied von etwa einer großen Terz oder Quarte. Es muß also die Glocke von Stahl einen ähnlich größeren Durchmesser erhalten. Indessen trifft das Schwingungsverhältnis der beiden Probestäbe bei den Glocken in der Wirklichkeit nicht ganz zu, weil die Tonhöhe gleichzeitig durch die Dicke der Wandung erheblich, auch

[1] Nach Angabe des Bochumer Werkes.

von der Höhe des Körpers beeinflußt wird; und zwar erhöht sich der Ton mit der Stärke der Wandung. Es ist daher der Fall denkbar, daß schließlich eine sehr dickwandige Bronzeglocke und eine sehr dünnwandige Gußstahlglocke bei gleichem Durchmesser den gleichen Ton besitzen.

Material, Durchmesser und Wandstärke ergeben das Gewicht der Glocke. Die weit verbreitete Behauptung, Gußstahlglocken seien schwerer als Bronzeglocken, ist in dieser Allgemeinheit nicht richtig. Die Gewichtsunterschiede bei kleineren Gußstahlglocken sind nicht so erheblich, daß sie bezüglich der Aufhängung konstruktiv besondere Maßnahmen erforderten. Dagegen wachsen jene bei großen Glocken ganz beträchtlich; und das bei der schwingenden Glocke und bei einem etwa 3 m hohen Glockenstuhl auftretende Mehr an Schubkräften steigt so gewaltig, nämlich rund um das Zehnfache des Gewichtsunterschiedes, daß unter Umständen aus Rücksicht auf die statische Beanspruchung des Turmes Gußstahl die einzige Möglichkeit zur Anschaffung eines tiefen Geläutes bietet.

Im Zusammenhang mit dem Material bildet die Lebensdauer der Glocken aus Bronze und Gußstahl eine der wichtigsten Fragen.

Auch der Stahl besitzt die starke Neigung des Eisens zu Sauerstoffverbindung. Die Hersteller grundieren daher die Oberfläche, verspachteln dann die Gußblasen und überziehen die ganze Glocke mit einem Ölanstrich als Rostschutz. Bei sorgfältiger Ausführung, insbesondere erst nach der Aufhängung im Turme, wenn also keine Transportbeschädigungen eintreten können, ist dieser Überzug wirksam und gewährleistet, alle fünf Jahre wiederholt, eine unbegrenzte Lebensdauer. Da, wo der Klöppel die Farbe wieder entfernt, poliert er die Oberfläche; unter Politur gehaltenes Eisen rostet aber nicht. Durch den Gebrauch selbst ist die Glocke unzerstörbar.

Das kann von den Bronzeglocken nicht behauptet werden; bei ständigem Gebrauch werden diese spätestens nach vier- bis fünfhundert Jahren durch das mehrfache Umhängen im Umkreise des Schlagringes bis zur Unbrauchbarkeit ausgehöhlt. Die mittlere Lebensdauer einer Bronzeglocke wird nur auf etwa dreihundert Jahre zu schätzen sein. Unzählige Glocken springen schon in den ersten zehn Jahren, wurden bisher umgegossen, können aber nach dem Ohlsonschen Verfahren bei günstigen Umständen wieder hergestellt werden.[1] Jedenfalls ist bemerkenswert, daß Bronzegießer höchstens zehn Jahre Sicherheit leisten, dagegen der Bochumer Verein zwanzig Jahre und nach dieser Zeit Ersatz zum halben Preise.

Das Rosten der Gußstahlglocken erfolgt nach meinen Feststellungen sehr verschiedenartig, offenbar von den Luftverhältnissen der betreffenden Gegend beeinflußt. Eine seit 60 Jahren im Freien hängende sehr große Glocke war überraschend wenig angegriffen; eine zweite, seit 15 Jahren ohne Schutz und Pflege hängende, zeigte die Verzierungen angefressen. Ein seit 45 Jahren im Turm gut vor Wetter geschütztes, aber verwahrlostes Geläut fand ich stark überrostet. Doch lauten Auskünfte, die ich in größerer Anzahl über Geläute einholte, die aus der ersten Herstellungszeit stammen, vorwiegend günstig. Übrigens darf nicht übersehen werden, daß Rost, auch wenn er dem Auge bedrohlich dick erscheint, nicht einen gleichhohen Verlust an Glockenmaterial bedeutet.

Trotzdem bleibt die Rostgefahr und die Notwendigkeit eines Rostschutzes sowie einer ständigen Beaufsichtigung die unangenehmste Seite der Gußstahlfrage. Besonders berühren das Ausspachteln und der Ölfarbanstrich unsympathisch; mit einem metallischen Überzuge als Rostschutz würde man sich weit besser befreunden können. Aber die ernstlich erhobene Behauptung, der Ölanstrich könne nachteilig auf den Klang einwirken, ist durchaus unhaltbar. Diese gleichdick auf der ganzen Oberfläche aufgetragene Schicht verursacht keine Gleichgewichtsstörung der schwingenden Masse, verschwindet überhaupt gegenüber dem Gewicht der Glocke. Diejenigen, die hier eine Besorgnis äußern, müßten zuerst mit Nachdruck für eine glatte Oberfläche der Glockenform eintreten, weil alle bildnerischen Auftragungen die Berechnungen des Formers weit eher in Frage stellen

---

[1] Vgl. Biehle J., Das Geläute der St.-Georgen-Kirche in Glauchau und die Wiederherstellung der gesprungenen großen Glocke daselbst. Ev. Gemeindeblatt für Glauchau 1916, 58.

als eine Rost- oder Farbschicht. Wenn wirklich eine Einwirkung des Anstriches auf den Klang erfolgen sollte, so kann diese nur im günstigen Sinne angenommen werden, indem durch diese Zwischenschicht die metallischen Stöße auf die Luft gemildert übertragen werden. Kenner des Geigenbaues schreiben den guten Klang alter Meistergeigen dem in meßbarer Dicke auf die zarte, leichte Holzdecke aufgetragenen Lack zu.

Das Ergebnis unserer vergleichenden Untersuchung, soweit das Material entscheidend ist, dürfte somit dahin zusammengefaßt werden können:

Die Bronzeglocke hat eine durch die natürliche Abnutzung begrenzte Lebensdauer; die Gußstahlglocke ist, sofern rostfrei gehalten, unzerstörbar und in den tieferen Tonlagen erheblich leichter als die von Bronze.

II. Der Klang

Weit wichtiger und ungleich schwieriger ist es, eine objektive Entscheidung über das musikalische Verhalten der beiden Materialien zu treffen, und zwar ist bei einer vergleichenden Untersuchung streng zwischen dem Materiale selbst und der diesem gegebenen Form zu unterscheiden.

Die akustische Verfassung einer Glocke ist durch die Klanganalyse hinreichend bestimmt, sofern sie als eine Präzisionsprüfung durchgeführt wird. Der Befund ist dann ein ziemlich sicherer und objektiver Maßstab für die musikalische Bewertung der Glocke. Bis jetzt sind von mir gegen 400 Glocken, darunter anläßlich der Beschlagnahme 350 Glocken im Königreich Sachsen, nach gleichem wissenschaftlichem Verfahren untersucht und berechnet worden. Die auf diesem Wege erhaltenen Klangbilder gestatten einen überaus klaren Einblick in die Verschiedenheit der Glockengestaltung durch die Gießermeister der letzten 450 Jahre. Die angewendete Methode ist so fruchtbar und in den Ergebnissen so exakt, daß nicht nur die Eigenart, die Sorgfalt und die Sicherheit in der Herstellung, sondern auch die von den einzelnen Gießergeschlechtern im Laufe der Zeit vorgenommenen Veränderungen in der Rippe genau verfolgt werden können. Jede Rippe ergibt ein anderes Klangbild, und es läßt sich sogar aus der Gruppierung der einzelnen „akustischen Konstanten“ bei einer Glocke unbekannter Herkunft der Gießer nachweisen.

Diese Gruppierung kann — von ungewöhnlichen Fällen abgesehen — etwa dahin gekennzeichnet werden, daß, von dem „Grundtone“ aus gerechnet, im Abstande von einer Sexte bis None ein „Unterton“ liegt, im Abstande einer kleinen bis großen Terz ein erster „Oberton“, zwischen übermäßiger Quinte und der Septime ein zweiter Oberton, zwischen Septime und None ein dritter, dann ein vierter zwischen Terz und Quarte der Oberoktave, ein fünfter als Oberquinte usw. Diese Konstanten sind bei jeder Bronzeglocke klar und deutlich erregbar und bestimmbar, bei relativ dünnen Glocken und großen leichter, bei dicken und kleinen schwerer, und zwar ist in der Resonanzfähigkeit zwischen den gradzahligen und ungradzahligen ein Unterschied zu beobachten, der auf die Bildung der Knotenlinien zurückzuführen ist. Die ungradzahligen Konstanten sind resonanzfähiger. Außerdem hebt sich der erste Oberton als die „Charakteristik“ der Glocke besonders hervor.

Es entstand nun die Aufgabe, auch das akustische Verhalten des Gußstahles zu bestimmen. Zu diesem Zwecke habe ich auf meiner Studienreise eine größere Anzahl von Gußstahlglocken untersucht und ihre Klänge analysiert, und zwar ziemlich chromatisch in allen für kirchliche Zwecke vorkommenden Größen, mit Ausnahme der größten bis jetzt gegossenen Gußstahlglocke, zu der mir der Zugang verwehrt wurde. Dabei konnte ich aus den gewonnenen Klangbildern durchaus einwandfrei nachweisen, daß diese Glocken genau die Tendenz der Bronze zeigen. Nicht nur die Bildung der Knotenlinien folgt demselben Gesetz, auch andere Erscheinungen stimmen vollkommen mit dem Verhalten der Bronzeglocken überein. Selbst die Gruppierung aller ihrer Konstanten läßt sich in das schematische Klangbild der Bronze zwanglos einfügen. Bei keiner der untersuchten Glocken habe ich störende Stöße oder Schwebungen beobachtet. Das könnte ein Zufall in der Auswahl sein; aber bei Bronze tritt diese Erscheinung bei jeder dritten Glocke auf.

Das Ergebnis der Untersuchungen, denen größte Sorgfalt zugewendet wurde, läßt sich so ausdrücken, daß ein prinzipieller Unterschied im akustischen Verhalten zwischen Bronze und Gußstahl nicht nachweisbar ist und daß die noch in letzter Zeit aufgestellten Behauptungen, Gußstahlglocken besäßen nicht die Eigentöne der Bronze und litten an klanglicher Armut, in das Reich der Fabel gehören und den Unberufenen und musikalisch nicht Vorgebildeten verraten.

Aber ein quantitativer Unterschied besteht! Die Resonanzfähigkeit der Konstanten erscheint nach meinen Messungen bei Stahl gehemmt, etwa wie bei zu dicken Bronzeglocken. Es tritt also die Tatsache wieder in die Erscheinung, daß Gußstahlglocken im Verhältnis zu ihren physikalischen Eigenschaften zu dick gegossen werden müssen und eine stärkere Erregung brauchen. Wäre es angängig, im ganzen Tonbereiche dasselbe Mensurenverhältnis der Bronze anzuwenden, so würden auch die Resonanzverhältnisse ähnliche werden. Bei kleinen Stahlglocken ist die Mensur am ungünstigsten; je weiter wir in die Tiefe steigen, desto vorteilhafter wird das Verhältnis für den Gußstahl.

Auch die Bronze besitzt einen Bereich ähnlicher akustischer Schwäche; er liegt etwa um eine Quarte höher als bei Gußstahl. So soll man bei einem Dreigeläut in Bronze nach allgemeiner Erfahrung nicht viel über das zweigestrichene *c* hinausgehen. Für Gußstahl liegt die äußerste Grenze, die aber in der Praxis oft überschritten worden ist, beim eingestrichenen *g*. Aber beide Arten gelangen erst in den Vollbesitz ihrer Kraft und der Tonrundung eine Sexte tiefer, also bei *es*[1] für Bronze und bei dem kleinen *b* für Gußstahl. Wir reichen also mit Gußstahl in ein weit tieferes Gebiet, wo dieser der Bronze schließlich überlegen wird, während in der Höhe die Bronze geeigneter ist. Diese Tatsache ist eben in der Mensur begründet, immer im Verhältnis zu den physikalischen Eigenschaften gedacht.

Beim Instrumentenbau bestimmt bekanntlich die Mensur die Resonanzfähigkeit und den Klangcharakter, eine für die Beurteilung von Klangfarben äußerst wichtige Tatsache. Ebenso wie es falsch ist, die Klangentwicklung z. B. der D-Saite auf der Violine mit der gleichen Saite der Viola, oder den Ton einer Sopranstimme mit demselben einer Altstimme zu vergleichen, ebenso wäre es ungerecht, Glocken aus verschiedenem Materiale in gleicher Tonhöhe zu beurteilen. Die Qualitäten von Bronze und Gußstahl lassen sich nur im Abstande von einer Quarte oder noch besser einer Quinte gegenüberstellen. — Diese Sachlage ist trotz ihrer grundlegenden Bedeutung bei der Bewertung der Glocken von der Fachwelt bisher ganz übersehen worden.

Aber noch eins! Die von einem Musikinstrumente ausgehende Tonwirkung ist abhängig von der Amplitude der Erregung und von der Größe der erregten Fläche. Es ist daher verständlich, daß von zwei Glocken gleicher Tonhöhe, aber verschiedener Durchmesser, die mit der größeren Mantelfläche die Luft in breiterer Schicht erregen kann. Der größere Durchmesser der Gußstahlglocke ist unter diesem Gesichtspunkte als ein Vorzug anzusehen.

Das Urteil über eine vergleichende Bewertung von Bronze und Gußstahl als Klangmaterial für Glocken läßt sich dahin aussprechen, daß unter sinngemäßer Berücksichtigung der physikalischen Eigenschaften und der Mensurierung beide als gleichwertig anzusehen sind. Allerdings ist die Frage der richtigen Mensur als noch nicht ausreichend geklärt zu betrachten.

(Es folgt nun die weitere Untersuchung über die wichtige Frage, wieweit die dem Material gegebene Form den musikalischen Klang beeinflußt, die der Verfasser dahin präzisiert: „Es besteht für mich kein Zweifel darüber, daß Gußstahl nach einer modifizierten ‚normalen Rippe‘ oder ‚verminderten Rippe‘ geformt, genau die bei der Bronze beobachteten Klangbilder aufweisen wird.“)

Von fundamentaler Bedeutung für die Beurteilung von Geläuten ist die Forderung, daß die Glocken „Klangeinheiten“ zu bilden haben. Über das Wesen der Klangeinheiten habe ich mich wiederholt und eingehend ausgesprochen, insbesondere in meiner

Schrift „Wesen, Wertung und Gebrauch der Glocken".[1] Besonders die Glocken, die nach den „extremen Rippen" gegossen sind, können nur als Klangeinheiten erträglich zusammenwirken. Das gilt von den Bronzeglocken und im erhöhten Maße von den Gußstahlglocken. Da nun die dominierende Konstante bei Stahl eine kleine Terz ist, die noch durch eine Unteroktave angenähert wiederholt wird, so erhalten wir ein reines Zusammenwirken zweier Gußstahlglocken nur, wenn sie in kleinen Terzen, d. h. bei drei Glocken im verminderten Akkord zueinander gestimmt sind. Auf diese Tatsache habe ich vor einer Reihe von Jahren im zweiten Teile meiner „Theorie des Kirchenbaues"[2] hingewiesen. Der verminderte Akkord wird bekanntlich vom 5., 6. und 7. Ton der Naturskala gebildet und besitzt einen Wohllaut, der dem Musiker der temperierten Stimmung unbekannt ist.

Infolge ihrer ausgesprochenen Zweistimmigkeit eignen sich die Gußstahlglocken nicht zu rein melodischen Geläuten, noch weniger zu Glockenspielen; derartige Zusammenstellungen sind Mißgriffe gegen die Natur der Stahlglocke und werden nach den Ergebnissen meiner Untersuchungen nicht mehr überraschen.[3] Will man das melodische Element doch verwerten, so ist nur eine Ergänzung des verminderten Akkordes durch eine große Sexte zu empfehlen, wodurch dieser gleichzeitig den Charakter einer Dur-Harmonie in Sextlage erhält. Von der Richtigkeit dieser Tatsachen habe ich mich auf meiner Studienreise wiederholt überzeugt. Gußstahlglocken des Bochumer Typus nach diesen Grundsätzen zusammengestellt, wirken ausgezeichnet, ja ich stehe nicht an zu bekennen, auf prachtvolle Klangwirkungen von vornehmer Ruhe gestoßen zu sein.

Gehen wir nun noch einen Schritt tiefer in das Wesen unseres Instrumentes und untersuchen die Klangfarbe, so ist uns aus den vorangegangenen Untersuchungen ohne weiteres verständlich, daß die Verschiedenheit der Mensur auch zu einer Unterscheidung des Klangeindruckes führen muß. Der Tonansatz wird bei Bronze weicher, bei Gußstahl härter empfunden; indessen dürfen hierin nicht Glocken gleicher Tonhöhe, sondern nur solche in einem Abstande von einer Quarte oder noch besser einer Quinte unmittelbar verglichen werden; und dann ist der Unterschied geringfügig. Und wenn man Ohren hat, ohne Vorurteil zu hören, so wird man auch bei vielen Bronzeglocken Härten im Tonansatz beobachten können.

Bronzeglocken haben die Neigung, zuerst die Obertöne zu entwickeln, die tieferen nachfolgen zu lassen. Bei Gußstahl tritt die Tiefe sofort hervor, die Höhe zurück. Es ist Geschmackssache, darin eine Tonarmut oder einen Vorzug zu erblicken. Jedenfalls ergibt sich daraus der Unterschied im Timbre, der sich etwa vergleichen läßt mit dem Unterschied der Prinzipal- und der tieferen Flötenstimmen unter den Orgelregistern. Die Bronze klingt heller, freudiger, jubelnder, sieghafter; Gußstahl ist ernster, dunkler; der erste Anschlag des Klöppels wirkt tonlich spröde, leer, stumpf, fast abweisend; die Glocke muß erst warm werden, dann offenbart sie eine gewisse Wehmut; ihre Sprache mahnt die herbeigerufenen Kirchgänger zum Nachdenken. Im Zusammenwirken mit ihren Schwestern, wenn diese zu Klangeinheiten gestimmt sind, ergeben sich oft eigenartige Wirkungen, die sich durchaus stimmungsvoll den kirchlichen Gedanken und Empfinden anpassen. — Den großen Bronzegeläuten ist das Wogen und Wallen der Tonmassen eigen; Gußstahl ist dagegen voll majestätischer Ruhe und Größe. In diesen Verschiedenheiten liegt gleichzeitig ein Wink für die Verwendung der Geläute.

In meinem Aufsatze „Glockenschutz-Heimatpflege"[4] habe ich auf die hohe Bedeutung der Glocke für die Heimat hingewiesen und auch darauf, daß man das heimatliche Bild nicht nur sehen, sondern durch die Glocken auch hören kann. Ferner stellte ich die Forderung auf, daß Kirchen, die im gegenseitigen Hörbereiche liegen, zu Geläute-Gemeinschaften nach musikalischen Gesichtspunkten verbunden werden sollten. Das mit Glocken reich gesegnete Bautzen z. B. besaß eine solche Auswahl an Kirchengeläuten, daß bei

---

[1] **Wittenberg, Ziemsen, 1916.**
[2] **Ebenda, 1913. („Bücher der Kirche", II. Bd.)**
[3] **Vgl. „Wesen, Wertung und Gebrauch der Glocke", S. 18 ff.**
[4] **Zeitschrift des Landesvereins „Sächsischer Heimatschutz", 1914, Heft 2.**

richtiger Anordnung eine regelrechte, in sich wiederkehrende, also unendliche Modulation in E-Dur durchführbar war. Trotzdem benutzte man als Freudengeläut die denkbar schlechteste Verbindung eines A-Dur- und eines H-Dur-Geläutes, hielt also ein möglichst störendes Durcheinander als den geeignetsten Ausdruck des Festlichen. Verirrungen solcher Art sind aber weit verbreitet. Es erschien mir daher doch an der Zeit, einmal die Gesichtspunkte für ein geordnetes Zusammenwirken der Festglocken eines Ortes aufzustellen.

Auch die Frage, ob innerhalb eines Geläutes eine solche Charaktermischung zulässig sei, läßt sich jetzt dahin beantworten, daß gegen die Verwendung einer Gußstahlglocke in einem Bronzegeläut keine Bedenken vorliegen, sofern diese als die tiefste innerhalb eines großen Geläutes eingereiht wird und sie mit der Bronze in guter „Klangeinheit" steht.

Nach allen diesen Betrachtungen wird sich nun das Schlußergebnis etwa dahin zusammenfassen lassen:

1. Gußstahlglocken folgen im akustischen Aufbaue denselben Gesetzen wie die Bronzeglocken.

2. Die geringere Resonanzfähigkeit der einzelnen Konstanten ist bei Gußstahl durch die abweichende Mensurierung zu erklären.

3. Mit zunehmender Größe und Tiefe werden die klanglichen Verhältnisse der Gußstahlglocke im Verhältnis zur Bronze immer günstiger.

4. Die Zusammenstellung zu Geläuten muß, wie überhaupt bei Glocken, bei Gußstahl im erhöhten Maße ihrer inneren Natur nach erfolgen.

III. Der Preis

Wie ich schon andeutete, ist der Tiefstand der Auffassung, die in der Fachwelt über die Bewertung der Glocken herrscht, am deutlichsten dadurch gekennzeichnet, daß die Glocken nicht nach dem musikalischen Werte, sondern „pfundweise" gekauft werden. Wie ungleich künstlerisch höher steht doch dagegen z. B. der Streichinstrumentenbau. Das Kilo Bronzeglocke kostete vor dem Kriege im Mittel 2.20—2.30 Mk. Der Bochumer Verein hat die Hälfte des Tagespreises im allgemeinen als Anhalt für seine Preisstellung genommen und das Kilo mit 1.10 Mk. berechnet. Darnach nimmt die Bochumer Preiskurve die niedrigste Stelle ein. Die Unterschiede sind bei großen Glocken sehr beträchtlich; so kann schon bei einem tiefen A der Unterschied rund 5000 Mk. betragen.

Die Preise für die Armaturen und Glockenstühle können im allgemeinen gleich hoch angenommen werden; bei sehr großen Gußstahlglocken eher etwas geringer. Auch in den Läutekosten bestehen nur Unterschiede, je nach der angewendeten Lagerung, die seitens des Bochumer Werkes eine vorzügliche, wenig abnutzbare und Wartung bedürfende Lösung gefunden hat. Ein 8500 kg schweres Viergeläut, das in Bronze mindestens 10000 kg wiegen würde, konnte vor meinen Augen von fünf 13jährigen Knaben spielend bedient werden. Übrigens werden durch die zunehmende Verbreitung der Läutemaschinen diese Unterschiede belanglos.[1] Bei Gußstahl muß die Glockenstube um etwas geräumiger sein. Der Turm möchte daher auf breitere Basis gestellt werden, benötigt aber kein stärkeres Mauerwerk.

Hier spielen sich also kleinere Vorteile gegenseitig aus; für unsere weiteren Erwägungen sollen daher all diese Nebenkosten ausscheiden.

Wie nach dem Kriege die Bronzepreise anziehen werden, läßt sich nicht voraussagen. Zweifellos werden Kupfer und Zinn in den ersten Friedensjahren für weitere Kriegsrüstungen verwendet werden müssen, bevor die Glocken bedacht werden können. Sicher ist ferner, daß die Gemeinden von der gewährten Entschädigung der enteigneten Glocken nicht wieder solche, sondern nur kleinere Glocken kaufen können. Der Bochumer Verein beabsichtigt auch in Zukunft an dem bisherigen Preisverhältnis 1:2 festzuhalten, also sich nach dem Preis der Bronzeglocken zu richten. Demnach wäre vorauszusehen,

[1] Vgl. Biehle J., Klangliche Wirkung der Läutemaschine in „Neues Sächsisches Kirchenblatt", 1917, 46.

daß der Bronzepreis enorm steigen wird, falls das Preis-Korrigens des Gußstahles etwa auf behördliche Anordnung, wie es bereits hier und da geschehen ist, oder durch Einwirkung anderer, wie es ohne vorherige Prüfung der Sachlage versucht wurde, grundsätzlich ausgeschieden werden sollte. Die preisausgleichende Wirkung durch die freie Konkurrenz des Stahles wird aber in Zukunft in noch erhöhtem Maße zu erwarten sein, weil neuerdings eine Reihe anderer Gußstahlfabriken die Glockenherstellung aufnehmen oder aufnehmen wollen. Es liegt daher im Interesse aller, die Bronzeglocken beziehen wollen, diesen Wettbewerb nicht auszuschalten, sondern zu erhalten.

Der Preis eines Gegenstandes ist aber auch durch die Höhe der Unterhaltungskosten und durch die Abschreibung bestimmt.

Die Unterhaltungskosten unterscheiden sich bei Bronze und Gußstahl nur durch die Erhaltung des Rostschutzüberzuges. Die Oberfläche einer Glocke beträgt etwa das viereinhalbfache des Durchmesser-Quadrates. ($4{,}5 \times D^2$.) Da aber die Gewichte mit D^3 wachsen, so wird schließlich die Oberfläche im Verhältnis zum Glockengewichte immer kleiner. Der Aufwand für den Anstrich, kapitalisiert, ist daher selbst bei peinlichster Ausführung und fünfjähriger Wiederholung im Verhältnis zu den Anschaffungskosten bei großen Glocken gering. Eine gutgepflegte Gußstahlglocke kann als unverwüstlich gelten, bedarf also keiner Amortisation. Bei der Bronzeglocke ist das Material unverwüstlich, d. h. von dauerndem Werte; die Form besitzt nur eine mittlere Lebensdauer von etwa dreihundert Jahren. In dieser Zeit müssen $^1/_3$ des Anschaffungswertes abgeschrieben werden.

Unter Berücksichtigung aller dieser Umstände wird man wohl das Preisverhältnis zwischen Bronze- und Gußstahlglocken bei mittleren wie 3:2, bei großen Glocken wie 2:1 annehmen können.

Das Schlußergebnis unserer Untersuchungen wird sich etwa in folgende Sätze vertiefen lassen:

Bezüglich des Preises ist ohne Zweifel die Gußstahlglocke überlegen; bezüglich des Klangwertes besitzt die Bronzeglocke unter bestimmten Voraussetzungen Vorzüge.

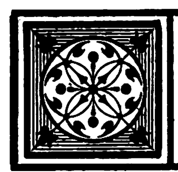
Wägt man beides gegeneinander ab, so ist in der höheren Tonlage die Bronze vorzuziehen, in dem mittleren Gebiete sind beide Materialien gleichwertig, in der Tiefe ist Gußstahl überlegen.

Im übrigen ist ratsam, die Entscheidung, überhaupt die Anschaffung neuer Glocken hinauszuschieben, bis die Ergebnisse der wissenschaftlichen Forschung weiter in die Fachwelt eingedrungen sind. Als kirchliches Klanginstrument gehört die Glocke — wie die Orgel — zur künstlerischen Ausstattung des Gotteshauses; ihre Anschaffung als solche untersteht daher den hiefür geltenden gesetzlichen Bestimmungen bzw. behördlichen Vorschriften.[1]

---

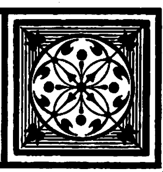
[1] Nach einem Erlaß der Ritenkongregation stehen der „Weihe von Gußstahlglocken keinerlei Bedenken entgegen", damit natürlich auch nicht ihrer Anschaffung. Anders verhält sich in diesem Punkte vielfach die Praxis der Bischöfl. Ordinariate. Die Schriftleitung





Die Schule von Cambrai

Von Karl Weinmann[1]



Die Stadt Cambrai spielt nicht nur in der Geschichte des gegenwärtigen Weltkrieges eine hervorragende Rolle, sondern auch in der Geschichte des Friedens, namentlich auf dem Gebiete der Kunst und Wissenschaft. Und hier ist es wiederum in erster Linie die musikalische Kunst, die in Cambrai eine Zeit hoher Blüte erreichte. Flandern, der Hennegau usw. sind bekanntlich die Länder, wo die junge Polyphonie in der Niederländischen Komponistenschule ihr Fundament erhielt, auf dem sich dann unter Italiens Himmel in der „Venezianischen" und „Römischen Schule" jener erhabene Tempel erhob, den heute noch die musikalische Welt — nicht bloß die kirchenmusikalische — mit Bewunderung anstaunt. Es wäre sicherlich eine dankbare Aufgabe, alle jene Orte und Kunststätten, die nunmehr von den deutschen Schlachtfeldern umschlossen werden, vor unserem Geiste mit ihren Meistern und Werken neu erstehen zu lassen, aber dazu bedürfte es persönlichen Studiums an Ort und Stelle, ein Wunsch, den der Krieg zur Zeit wohl nicht gewähren kann. Und so möge denn einstweilen das nachfolgende wenige Material, das ich gelegentlich meiner Tinctoris-Studie über Cambrai gesammelt, dem Leser die Überzeugung geben, daß wir hier auf altem, historischem Boden stehen.

Zuerst einige geschichtliche Notizen über die Stadt Cambrai selbst.

„Cameracum" (deutsch Kambryk, Kamerik) ist wahrscheinlich eine Gründung der Nervier, die in dieser Gegend, dem alten „Gallia belgica", mehrere Jahrhunderte vor Christus bereits ihre Wohnstätte hatten. Bald wurde es zur römischen Kolonie erhoben und bildete fortan eine der vornehmsten Städte Galliens, vom Geschicke mit Gunst und Ungunst reich bedacht: 370 n. Chr. wurde die Stadt von dem römischen Feldherrn Maximus zerstört, dann wieder aufgebaut, um später von den Vandalen und Alanen erobert zu werden; 843 kam sie durch den Vertrag von Verdun an Lothar I., 870 durch den Vertrag von Mersen an König Karl den Kahlen, 880 fiel sie wieder an Ostfranken und somit dem Lothringischen Besitze zu. 925—1677 gehörte Cambrai zum Deutschen Reiche. Das Stadtgebiet wurde „Cambrensis" genannt und zur Grafschaft erhoben;[2] nach dem Aussterben der Grafen von Cambrai verlieh dann der deutsche König Heinrich I. Stadt und Grafschaft den Bischöfen von Cambrai. Der kirchlichen Einteilung nach gehörte Cambrai zur Kirchenprovinz von Reims und war von 1007—1543, also bis zur Vereinigung mit den Niederlanden durch Karl V., freie Bischofsstadt des Heiligen Römischen Reiches. Im 16. Jahrhundert wird die Stadt bekannt durch die „Liga von Cambrai", die Ludwig XII. von Frankreich mit Kaiser Maximilian, Ferdinand dem Katholischen von Aragonien und Papst Julius II. am 10. Dezember 1508 schloß, sowie durch den sogenannten „Damenfrieden von Cambrai" vom 5. August 1529 zwischen Spanien und Frankreich. 1595 erobern die Spanier das Cambrensische Gebiet, 1677 die Franzosen und im Frieden von Nymwegen tritt das Deutsche Reich dasselbe an Frankreich ab. 1815 stürmen die Engländer Cambrai und 1818 schlägt wiederum der englische General Wellington sein Kampflager innerhalb der Stadtmauern auf. Bis zum Kriege war Cambrai eine Stadt von nicht ganz 20000 Einwohnern mit dem Sitze eines Erzbischofs und einer Reihe von wissenschaftlichen und künstlerischen Anstalten; einen besonderen Ruhm verschaffte ihm seine reiche Bibliothek mit etwa 40000 Bänden und 1250 Handschriften, unter denen die musikalischen einen ansehnlichen Platz behaupten.

---

[1] Aus „*Musica Divina*"-Wien, Maiheft 1918, Seite 86 ff. mit gütiger Erlaubnis der Redaktion.

[2] Auf den Karten von Sprunner-Menke ist die Grafschaft von 1273—1618 als zum Deutschen Reiche gehörig eingezeichnet.



Einige dieser Musik-Kodizes nun beschreibt Coussemaker in seinen „Notices sur les collectiones musicales" (1843) und kommt hiebei (S. 13) zu dem Schlusse, „daß Cambrai die Wiege, ja der Mittelpunkt jener französisch-belgischen Schule ist, aus der so viele berühmte Künstler des 15. Jahrhunderts hervorgegangen sind". Damit hat der gelehrte Forscher sicherlich nicht zuviel gesagt, ja man darf kühn behaupten, daß Cambrai am Anfang des 15. Jahrhunderts das musikalische Zentrum war, vor dem sogar Paris in den Hintergrund treten mußte.[1]

Ein Manuskript des Abbé Traniant (Bibl. Cambrai Nr. 917) teilt uns mit, daß in Cambrai eine berühmte Sängerschule an der Metropolitankirche Unserer Lieben Frau bestand, ähnlich den Chorknabeninstituten unserer heutigen Zeit. Ihre Anfänge beschreibt er also: „An der Kathedrale befindet sich ein Konvikt von Chorknaben, welche zur Frömmigkeit, zum Kirchengesange und Altardienst erzogen werden. Anfangs waren ihrer 5, nacher 6, endlich 8, bis ihre Zahl auf 10 wuchs. Sie wurden auf Kosten des Kapitels verpflegt und unterhalten. Wenn sie nach achtjährigem Dienste aus der Domschule traten, erhielt jeder, der Anlage und Lust zum Studium hatte, eine Unterstützung, welche ihm ermöglichte Priester zu werden; besaß er kein Talent, so gab ihm das Kapitel eine andere Entschädigung." Ähnliche Nachrichten finden sich auch bei Dupont „Histoire ecclesiastique et civile de Cambrai" (IV. Teil).

Daß die musikalischen Kenntnisse dieser Chorknaben nicht in den Anfängen stecken blieben, dafür sorgten schon die Komponisten in ihren Werken, die zuweilen von den Schwierigkeiten der damaligen Mensuraltheorie geradezu strotzten und deren stumme, aber doch beredte Zeugen die von Coussemaker beschriebenen Kodizes der Bibliothek Cambrai sind. Durch ihre reife Kunst und ihren schönen Gesang erlangten die Chorknaben von Cambrai sogar im Ausland Ruf und Ansehen. Das ergibt sich aus einem Briefe des berühmten Florentiner Organisten Antonio Squarcialupi an Gulielmus Dufay vom 1. Mai 1467,[2] der „die besten Sänger aus Cambrai an den Hof des kunstsinnigen Fürsten Petrus de Medici in Florenz gesandt hatte, um dort zu konzertieren."

Sogar zu Kriegszeiten wurde in Cambrai dem Glanze des Gottesdienstes ernste Sorge zugewendet. Das wertvolle Werk des Präsidenten der Gesellschaft der Kunst und Wissenschaften in Lille, Jules Houdoy, „Histoire artistique de la Cathedrale de Cambrai" (Paris 1880) — das sich allerdings in erster Linie mit der Kunstgeschichte der Kathedrale beschäftigt, aber immerhin auch Streiflichter auf die Kirchenmusik wirft — berichtet uns hierüber aus einem Briefe des Grafen von St. Pol (Philipp von Luxemburg) vom Jahre 1428 an das Kapitel von Cambrai, „daß ungeachtet der großen Verluste, welche diese Kirche durch den Herzog von Gloucester und andere ins Hennegau eingedrungene Engländer zu erleiden hatte, doch Dechant und Kapitel keineswegs den feierlichen Gottesdienst gemindert, sondern allezeit aufrechterhalten haben, namentlich in drei Stücken, in denen sie allen anderen Kirchen, soweit nur unser christlicher Glaube sich erstrecken mag, überlegen und zum Muster ist, nämlich im schönen Gesange, in prächtiger Beleuchtung und in lieblichstem Glockenklange".

Wie reich übrigens die Kirche zu Cambrai an Präbenden und Einkünften war, ersehen wir aus den Mitteilungen von Tschakert (Peter von Ailli. Gotha, 1877, 96), nach welchen „in der Kathedrale 45 Domherren das Kapitel bildeten, jedes Kanonikat mit 3000 L. dotiert war und 53 Vikare zum Domchor gehörten". Nach Carpentier (Histoire généalogique des Pays-Bas ou Histoire de Cambrai usw., Leide 1665, bei Ursprung O., Jacob de Kerle, München 1913, 94) waren es 52 Präbenden, „Kanonikate" genannt, deren Besetzung genauen Bestimmungen unterlag: 3 für graduierte Adelige, 6 für Rechtsgelehrte, 4 für Theologen, 1 für den petit-Vicaire-Chantre, 7 nur für Priester.

---

[1] Vgl. Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft, Leipzig, I. Bd., S. 150.

[2] Gaye, Carteggio inedito d'Artisti, Florenz 1840, 3 Bde., zitiert bei Kade O., Monatshefte für Musikgeschichte, 17. Jahrg., S. 13.

Interessant ist, daß das Amt des „Chantre" oder der „Intendance du choeur" und „des Chantres de l'Eglise" zu den „Dignitäten" zählte.

Auch folgende Bemerkung Houdoys verdient unsere Aufmerksamkeit: „Ich glaube versichern zu können, daß die Kathedrale von Cambrai niemals eine Orgel zugelassen hat." Er versucht hiefür den Beweis „ex silentio" (in den Aufzeichnungen und Rechnungsbüchern) und fährt fort: „Das Fehlen jenes Instrumentes, das bei den kirchlichen Zeremonien eine so große Rolle spielt, läßt sich nur durch die hohe Ausbildung erklären, welche die Vokalmusik in der Kathedrale erreicht hatte." Unmöglich ist das nicht; man denke nur an die Sixtinische Kapelle in Rom, die bis zum heutigen Tage den Gebrauch der Orgel ausschließt. Auffällig bleibt dabei nur der eine Umstand, daß Cambrai in gleichzeitigen Quellen als die Stätte vorzüglicher Instrumentalmusik — neben einer tüchtigen Sängerrepublik — gerühmt wird. So finden sich in einem Manuskript der Bibliothek zu Dijon, das uns Stephan Morelot in seiner Studie „De la musique au XI[e] siècle" (Paris 1856) vorführt, folgende Verse über Cambrai:

„La plus grant chière de jamais
Ont fait a Cambray la cité
Morton et Hayne. En vérité,
On ne le (vous) pourrait dir huy mais.
Se ont esté servis de beaux mais
Tout partout où ils ont esté.
Encore, vous jure et promets,
Sur bas instrumens, a planté,
Ont joué et si fort chanté
Qu'on les ouy pres de mais."

Aus den Rechnungsbüchern der Untervikare und den Almosenrechnungen, die auch die Besoldung der Kapellmeister, der Chorsänger und Altarknaben ausweisen, hat Houdoy sodann das Verzeichnis der Direktoren der Singschule in Cambrai bis zum Ende des 15. Jahrhunderts zusammengestellt:

1373 Etienne,
1391 Jehann,
1392—1412 Nicolas Malin,
1412—1418 Mr. R. de Loqueville,
1418—1421 Nicolas Breion,
1421—1424 Nicolas Grenon,
1424—.... Mr. Reginaldus,
....—1458 Robert le Chanoine,[1]
....—1464 J. Dussard,
1465—1466 George de Bresle,[2]
1466—1467 Rasse le Lavenne,
1467—1469 Robert le Chanoine,[3]
1469—1483 Jehan Héniart,
1483—1485 J. Obrech (sic!),
1485—1500 Denis de Hollaing.

Den reichsten Aufschluß über die Schule von Cambrai geben uns aber die sogenannten Trienter Kodizes. Diese 6 kostbaren Mensuralkodizes wurden seinerzeit von Dr. Haberl durch einen glücklichen Zufall im Domkapitelschen Archiv zu Trient entdeckt und nach vergeblichen Bemühungen der Kgl. Bibliothek in Berlin und des Britischen Museums in London, 1891 vom k. k. Ministerium fur Kultus und Unterricht in Wien käuflich erworben.[4] Auf mehr als 2000 Blättern enthalten sie 1585 verschiedene Kompositionen, meist liturgischen Charakters, von Engländern, Franzosen, Italienern, Deutschen usw.; besonders stark ist die Niederländische Schule vertreten, deren Wirken und Schaffen in dieser Sammlung gleichsam ihren Niederschlag und ihre Zusammenfassung findet. Die Publikation der Trienter Kodizes erfolgte in dankens-

[1] Ging von Cambrai an die Peterskirche nach Lille.
[2] War vorher Kapellmeister an der Kirche zu Bethune.
[3] Kam von Lille wieder nach Cambrai zurück.
[4] Vgl. Haberl, Bausteine I, S. 87 ff. und Kirchenmusikal. Jahrb. 1897, S. 24 ff., Adler, Studien zur Musikwissenschaft 1918, 5. Heft, S. 15.

werter Weise in den „Denkmälern der Tonkunst in Österreich unter Leitung von Guido Adler"; bisher sind 3 Bände erschienen.[1]

Kod. 91 (Nr. 1161) enthält das von Haberl[2] so benannte „Sängergebet" des Loyset Compère, eine Motette auf die Mutter Gottes, in deren zweitem Teil der Komponist ihre Fürsprache für eine Reihe von Sängern anfleht, die fast alle zwischen 1460 und 1470 nachweisbar in Cambrai wirkten.[3] Der wundersame Text[4] lautet also:

1. Omnium honorum plena
Peccatorum medicina
Cuius proprium orare
Est atque preces fundere,

2. Pro miseris peccantibus
A Deo recedentibus
Funde preces ad Filium
Pro salute canentium:

3. Et primo pro G. Dufay
Pro quo me Mater exaudi,
Lumen totius musicae
Atque cantorum lumine.

4. Proque Dussart, Busnois, Caron
Magistris cantilenarum
Georget de Brellet, Tinctoris
Cimbalis tui honoris.

5. Ac Okeghem, Despres, Corbet,
Heniart, Faugues et Molinet
Atque Regis omnibusque
Canentibus, simul et me

6. Loyset Compère, orante
Pro magistris pura mente
Quorum memor, virgo, vale
Semper Gabrielis Ave. Amen.

G. Dufay (du Fay) nennt das „Sängergebet" unter den Cambrensischen Meistern an erster Stelle. Und mit Recht. Er ist der „glänzende Morgenstern der Niederländischen Schule", mit dem die Kunst eine reiche Entwicklung und Entfaltung nimmt.[5] Als jugendfroher *„chorialis"* an der Kathedrale in Cambrai beginnt Wilhelm Dufay seine musikalischen Lernjahre und als reichdotierter Kanonikus und hochgefeierter Meister — *„luna totius musicae"* — legt er nach einem reichbewegten Leben, das ihn in vieler Herren Länder führte, in Cambrai sein müdes Haupt zur Ruhe, am 28. November 1474. Houdoy gibt uns über sein Lebensende folgende rührende Einzelheiten: „Der letzte Gedanke du Fays gehörte der Musik. Er verlangte in seinem Testamente: Falls die Zeit es gestatte, sollten acht Chorsänger kommen und — sobald er die Sakramente der Kirche empfangen habe und die Agonie eintrete — an seinem Bette mit halblauter Stimme den Hymnus singen *‚Magno salutis gaudio'*, hierauf die Altarknaben mit ihrem Meister und zwei Choristen jene Motette, die er unter dem Titel *‚Ave regina coelorum'* komponiert. Die Stunde seines Todes gestattete nicht, diesen letzten Wunsch, in dem sich so recht der Künstler offenbart, zu erfüllen. Nicht an seinem Sterbebette, aber in der Kapelle der Untervikare hat man ihm nach Einsegnung der Leiche seine Requiemsmesse und die anderen von ihm gewünschten Tonstücke gesungen." Diesen „Schwanengesang" des Meisters hat Haberl[6] im Archiv von St. Peter in Rom gefunden.

Begraben liegt Dufay in der St. Stefanskapelle zu Cambrai.[7]

---

[1] VII. Jahrg. 1900: 1. Auswahl von G. Adler und O. Koller. XI. Jahrg. I. Teil 1904: 2. Auswahl von G. Adler und O. Koller. XIX. Jahrg. I. Teil 1912: 3. Auswahl von O. Koller, Fr. Schegar und M. Loew. Wien, Artaria & Co. und Leipzig, Breitkopf & Härtel.

[2] Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft I, 490.

[3] Trienter Kodizes, I., Vorwort, XX und XXXIII.

[4] Reproduziert mit Noten in Trienter Kodizes I, Tafel VIII.

[5] Diese Entwicklungslinie, die sich von den Niederlanden nach Italien zieht, bei den einzelnen Meistern und ihren Werken zu verfolgen, würde sich der Mühe lohnen, ginge aber weit über den Rahmen unseres Aufsatzes hinaus. Auch das Biographische können wir nur soweit berücksichtigen, als Cambrai berührt wird; für das übrige verweise ich auf meine „Geschichte der Kirchenmusik" (München und Kempten, 2. Aufl., 1913, S. 87 ff).

[6] Wilhelm du Fay. Bausteine für Musikgeschichte. I. Bd., Leipzig 1885, S. 76. In dieser ausgezeichneten Monographie, die seinerzeit mit einem Schlage Haberls Namen in Forscherkreisen bekannt und berühmt machte, stellt der Gelehrte die Lebenszeit Dufays, die man bisher um ein halbes Jahrhundert zu früh ansetzte, zum erstenmal dokumentarisch fest: 1400—1474.

[7] Das Original seines Grabmals befindet sich in der reichen Sammlung von Victor de Lattre; es ist 80 cm hoch und 90 cm breit und stellt im Halbrelief die Auferstehung Christi dar. Zur Linken kniet Dufay mit gefalteten Händen in der Kleidung der Kanoniker, hinter ihm die hl. Waltetrudis mit ihren beiden Töchtern. An den vier Ecken des Monuments ist der Name du Fay innerhalb eines G (Guillaume) in Rebusform zu lesen. (Haberl, a. a. O. S. 37.) In den Kodizes von Bologna, Trient dagegen steht er in fortlaufender Zeile: du‡y.

Dussart (J. Dussard) ist in Houdoys Register der Singschuldirektoren verzeichnet um 1464; ebenso Georget de Brellet (Georg de Bresle) 1465—66 und Jehan Héniart[1] 1469—1483.

Unter den „musiciens, compositeurs et maitres des enfants" in Cambrai führt Houdoy im 5. Kapitel sodann noch folgende Namen des „Sängergebetes" auf: Regis Jean (1462—1464), Okeghem (1472—1475), der wahrscheinlich in Cambrai den Unterricht Dufays genoß und von seinen Zeitgenossen mit dem Ehrentitel „Fürst der Musik" ausgezeichnet wurde, Caron (1472), Busnois (1475, † 1492 zu Brügge); Corbet (Courbet) war mit Binchois († 1460 zu Lille) Altarknabe an der Kathedrale zu Cambrai. Somit bleiben von den Namen des „Sängergebetes" noch Deprés, Faugues, Molinet und Tinctoris übrig, die in den bisher bekannten Dokumenten nicht nachgewiesen werden können.

Von Josquin de Près, dem „Mozart des 15. Jahrhunderts" (Schering), der in der Niederländischen Schule jene Höhenstellung einnimmt, die Palestrina in der Römischen Schule behauptet, sagt Adler: „Der Umstand, daß auch Josquin unter den (im „Sängergebet") aufgezählten Sängern genannt wird, gibt der Tradition, daß auch er der Sängerschule von Cambrai zuzuweisen ist, eine gewisse Berechtigung". (Trienter Kodizes, I., a. a. O. S. XXXIII.)

Über des Tinctoris (1445—1511) Beziehungen zu Cambrai vermochte ich in meiner Tinctoris-Studie[2] leider keine aktenmäßigen Belege zu geben, doch darf angenommen werden, daß auch er als ein Sohn Brabants wenigstens in geistigem Zusammenhang mit der Schule von Cambrai stand, ebenso wie der Komponist des „Sängergebetes", Loyset Compère († 1518 in St. Quentin). Einen Namen vermissen wir auffallenderweise im „Sängergebet": Jakob Obrecht (Hobrecht), denjenigen Meister, zu dessen Füßen kein Geringerer als der berühmte Humanist Erasmus von Rotterdam als Schüler saß. Nach Houdoys Ausweis war er aber von 1483—85 als Kapellmeister und Singschuldirektor an der Kathedrale in Cambrai tätig.

Das waren die Meister, die in der Schule von Cambrai der polyphonen Kunst die Wege wiesen; die Zeit ihrer Hochblüte vollzog sich fernab den Niederlanden, in Italien, dem die Vorsehung einen Palestrina schenkte.

---

[1] Prof. Adler — und vor ihm schon Coussemaker und Fétis — bemerkt zu diesem Meister, daß ihm „Tinctoris einen Traktat gewidmet" (Trienter Kodizes, I., Vorwort, XXXIII). Das ist unrichtig. Tinctoris widmete seinen *„Tractatus (III.) de notis et pausus"*: *„domino Martino Hanard, canonico Cameracensi ac apostolico cantori."* Selbst wenn man die Persönlichkeiten dem Familiennamen nach identifizieren wollte — nach der ungenauen Schreibweise der damaligen Zeit —, so weisen doch die Vornamen „Jehann" und „Martinus" und ihr verschiedener Stand zwei verschiedene Persönlichkeiten auf. (Vgl. auch Houdoy a. a. O.)

[2] Johannes Tinctoris (1455—1511) und sein unbekannter Traktat *„De inventione et usu musicae"*. Eine historisch-kritische Untersuchung. Regensburg und Rom, Fr. Pustet, 1917, S. 14 ff.

Musikalische Haus- und Lebensregeln

von Robert Schumann

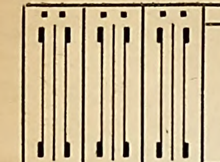
Nicht allein mit den Fingern mußt du deine Stückchen spielen können, du mußt sie dir auch ohne Klavier vorträllern können. Schärfe deine Einbildungskraft so, daß du nicht allein die Melodie einer Komposition, sondern auch die dazu gehörige Harmonie im Gedächtnis festzuhalten vermagst.

*

Bemühe dich, wenn du auch nur wenig Stimme hast, ohne Hilfe des Instruments vom Blatt zu singen, die Schärfe deines Gehörs wird dadurch immer zunehmen. Hast du aber eine klangvolle Stimme, so säume keinen Augenblick sie auszubilden, betrachte sie als das schönste Geschenk, das dir der Himmel verliehen!

*

Du mußt es soweit bringen, daß du eine Musik auf dem Papier verstehst.



Haller-Studien

Von W. Hohn, Lehrer und Chorregent
Bad Homburg v. d. H.



III.

VII. Vor Jahren schrieb Krutschek in seinem trefflichen Buche „Die Kirchenmusik nach dem Willen der Kirche“[1]) folgendes, für das Verständnis gewisser Choralstücke und mehrstimmiger kirchlicher Kompositionen, hochbedeutsame Wort: „Der Gregorianische Choral ist gemäß unzähliger Aussprüche kirchlicher Autoritäten der wahre und eigentliche Kirchengesang, das Vorbild aller Kirchenmusik, welche in der Grundstimmung mit ihm übereinstimmen muß. Wer den Choral in sich aufgenommen hat, von ihm durchtränkt ist und an ihm studiert, wie die Kirche ihre Freude musikalisch ausgedrückt haben will, z. B. in der erwähnten Sequenz (es handelt sich um die ‚wehmütig-freudige Melodie der herrlichen Ostersequenz *Victimae paschali*‘), in einer großen Zahl *Alleluja* während der Osterzeit, im *Te Deum* usw., der wird dann unmöglich eine Komposition des *Te Deum* für ‚gänzlich verfehlt‘ halten, weil sie in ‚Moll‘ beginnt, da doch ein Jubelgesang nur in ‚Dur‘ komponiert sein dürfte, er wird unmöglich die alten herrlichen Ostergesänge für ‚Begräbnislieder‘ oder ‚Karfreitagsmusik‘ erklären, da sie ja in ‚Moll‘ geschrieben seien und ganz traurig klängen. Das Reich Christi, die Kirche, ist eben nicht von dieser Welt, und der musikalische Ausdruck ihrer Freude von der Freude, wie die Welt sie bietet und wünscht, wesentlich verschieden. Es ist, als ob die Kirche als Folge der von ihr vermittelten Freude Ergriffenheit des Herzens und Freudentränen wünschte. Etwas vom Karfreitag, d. h. Zügelung und Zurückhaltung der überströmenden Freude, etwas musikalische Selbstverleugnung muß die Kirchenmusik selbst am Ostertage zeigen, sonst müßte man konsequent auch dagegen protestieren, daß an Ostern und den anderen Hochfesten das Kreuz, diese stete Erinnerung an den Karfreitag, auf dem Altare stehe.“ Wendet man diese Gedanken auf M. Hallers *Offertorium „Justorum animae“* an, so erschließt sich einem leicht der Sinn dieses ebenfalls „wehmütig-freudigen“ Gesangstückes. Bei den Heiligen gilt ja das Wort der geheimen Offenbarung: „Diese, mit weißen Gewanden angetan, wer sind sie, und woher kommen sie?“ — „Das sind die, welche gekommen sind aus großer Trübsal.“ Also auch hier eine wehmütig freudige Stimmung ganz am Platze. Der Komponist versteht es meisterhaft, diese Stimmung durch die ganze Komposition festzuhalten.

Hallers Lieblingskomponisten unter den Altmeistern waren neben Palestrina und Orlandus Lassus besonders Vittoria und Marenzio. Bei den beiden zuletzt genannten findet man oft, daß eine Stimme einen *Cantus firmus* in halben bzw. ganzen Noten vorträgt und so die Aufmerksamkeit auf sich zieht. So z. B. singt der Sopran in Vittorias ewig schönem Allerheiligenmotett *„O quam gloriosum est regnum“* eine dieser getragenen Melodien, um (wie Quadflieg so schön sagt) „die himmlische Gefolgschaft des Lammes“ darzustellen. In Hallers *„Justorum animae“* wäre wegen der Kürze der Komposition (34 Takte) nicht der rechte Ort gewesen, den Sopran auf diese Weise hervorzuheben. Der Komponist verzichtet deshalb hier auf die auch bei ihm beliebte Kompositionsweise und greift zu anderen, ebenso geistreichen, wie einfachen Mitteln, die Oberstimme dennoch gebührend auszuzeichnen. Zunächst läßt er die Eingangsworte, auf einem Tone rezitierend, in ruhiger, beschaulicher Weise auf uns einwirken. Dann aber erhält der Sopran ein gewisses Vorrecht, indem er über dem zweiten *„justorum“*, sowie bei beiden *„in manu Dei sunt“* den anderen Stimmen immer um zwei Taktschläge vorauseilt. Daneben ist das stete Zurückkehren zur Dominante *(a)* des Molldreiklanges von nicht zu unterschätzender Bedeutung. Es ist, als solle der Zuhörer recht eindringlich an die Stelle der Epistel in der Messe mehrerer Märtyrer (außerhalb der Osterzeit)

[1] Regensburg, Pustet. 5. Aufl. 1901. S. 41.

erinnert werden, wo es von den Heiligen heißt: „Sie verloren nicht ihr Vertrauen, das eine so große Belohnung fand." — Mit den Worten *„et non tanget illos tormentum malitiae"* setzt imitatorisches Leben ein. Von packender Wirkung ist die phrygische Schlußbildung über *„malitiae"*. Und wiederum hat der Sopran das Vorrecht, indem er ein Thema intoniert, das der Baß auf der Unterquinte in gleicher und zur selben Zeit nur noch der Alt in entgegengesetzter Richtung nachahmt. Wie sinnreich aber dieses Thema!

vi - si sunt

In den Augen der Gottlosen schienen sie ja „gefallen", (Quintsprung abwärts) wie der Baum unter den wiederholten Streichen der Axt, gestorben und verdorben — siehe die stockenden und herben Vorhalte in der Oberstimme auf *„mori"*. Es scheint wirklich mit ihnen für immer zu Ende zu sein — Schluß mit der Durterz *fis* im Sopran. Aber nein — es war ja nur eine im *pp* verklingende Cäsur, der die hier noch erwartete Wendung zurück nach *g*-Moll fehlt — also ein eigenartiger Trugschluß, der mehr einem Aufhalt in allen Stimmen gleichkommt. Statt des erwarteten *g*-Moll-Dreiklanges tritt mit Beginn des letzten Sätzchens der *G*-Durakkord ein. In einfachster Weise, Note gegen Note, verkünden die Sänger die Schlußworte. Beachte hier auch in schlichtester Setzart die prächtige Steigerung in dem dreimaligen *„ille autem sunt in pace"*. Wir erblicken im Geiste die dreifache Gemeinschaft der Heiligen. In Trübsal und Bedrängnis ertönt im ersten *„illi"* das *„Sursum corda"* der streitenden Kirche — enge Harmonie dehnt sich zur weiten. Das zweite *„illi"* gilt der leidenden Kirche, der Erde entrückt, (ohne Baß) sehnt sich die bereits geläuterte (reine, unschuldige Dreiklangsharmonien, frei von jedem Weltschmerz) zur Anschauung Gottes. Endlich das dritte *„illi"*, die triumphierende Kirche — Tenor, ursprünglich bekanntlich ja die führende Stimme — in scharf hervortretendem synkopiertem Rhythmus, Baß in gemessenen Schritten und halben Noten aufwärts, Sopran und Alt in Gegenbewegung, Terzgängen und in Friede bringender Ruhe abwärts. Der Schlußakkord erscheint in der Quintlage, d. i. nach P. Singer[1] das Sinnbild „der ewig in Sich ruhenden Harmonie des dreieinigen Gottes, welcher zugleich der Ursprung alles Erschaffenen, sowie dessen Ziel und Ende ist". So stellt sich denn auch diese einfache Komposition als aus dem Inhalt des Textes herausgeschaffen dar.

VIII. Unter den Muttergottesgesängen Hallers mit liturgischen Texten finden sich sehr schöne Gesänge, so daß auf ihn die Worte passen, die P. Piel s. Zt. auf Jaspers anwandte: „Wenn H. J. so malte, wie er komponiert, so würden wir unstreitig von ihm die lieblichsten Madonnenbilder erwarten dürfen." (C.-V.-K. Nr. 357.) Ein solches Madonnenbildchen von Haller scheint mir das in opus 80 enthaltene *„In me gratia"* zu sein.

Die Komposition hat in der äußeren Anlage vieles mit der unter VII. besprochenen gemein. Unsere dort ausgesprochene Ansicht über die Behandlung der Sopranstimme wird hier bestätigt, beachten wir nur, wie diese Stimme (hier die Vertreterin der Mutter Gottes) sich vor den anderen angenehm hervortut. Zunächst hat der Sopran vor Alt, Tenor und Baß um halbe Taktlänge das Vorrecht. Ferner erscheinen in ihm mit Vorliebe Synkopen, während die übrigen Mitwirkenden in gleichmäßigem Rhythmus oder bewegten Tonfolgen dazwischen singen. Bemerke z. B. den schwungvollen Aufstieg des Tenor bei *„gratia"*, das gleichsam alle Tugenden der seligsten Jungfrau umfassende *„omnis"* der Baßstimme mit den so ungezwungen sich ergebenden Dezimengängen zum Sopran, die in Baß und Tenor laufende Sechzehntelfigur, die dem Worte *„vitae"* den rechten Ausdruck verleiht. Wie sehr ist doch der Komponist wieder bestrebt, den Text in verständlichster und zugleich erhebendster Weise vorzutragen, nur einige Andeutungen. Da finden wir die große Bedeutung des kleinen Wörtchens *„et"* gebührend hervorgehoben, kaum ist im 5. Takte das *„viae"* abgeschlossen, so fügt der Baß mit der durchgehenden Septime eine glatte Überleitung zum *„veritatis"*, während in Takt 11 die schwere Taktzeit über dem zweiten *„et"* den Anschluß zwischen *„vitae"* und *„virtutis"* vermittelt.

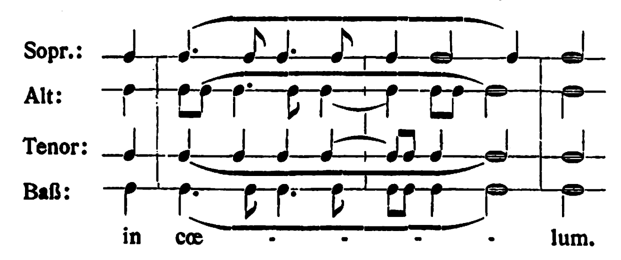
---

[1] Singer P., Metaphysische Blicke in die Tonwelt, nebst einem dadurch veranlaßten neuen System der Tonwissenschaft. Herausgegeben von Gg. Phillips, München 1847.

Die Stelle über *„ego quasi rosa"* ist sicherlich von dem *„Ave gratia plena"* im Motett *„Gabriel Angelus locutus est Mariae"* von Luca Marenzio (siehe Haller opus 88 A Nr. 1) günstig beeinflußt. Herzinnig, weich und zart tönt dieses *„ego"*, nicht in sich selbst verherrlichender Weise, sondern in wahrer Demut. Wir merken ferner noch, das schön gezeichnete *„aquarum"* gleichsam ein lebendiges Hervorquellen der Wasser (siehe die scharf schneidende Dissonanz). Neben der Anwendung von Chroma in sehr gelinder Form, bedient sich Haller über dem zweiten *„fructificavi"* auch einer frei eintretenden Septime (siehe letzter Akkord auf S. 44). Wie rechtfertigt sich diese in der Moderne natürlich schon mehr naiv geltende „Freiheit" im sonst so strengen Hallerstil? Man sagt doch: „Haller hat die Alten kopiert." Ist er hier etwa „aus der Rolle gefallen?" Schauen wir auf das Vorher und Nachher. Die Stelle *„super rivos aquarum"* ist chromatischer, besser gesagt, modulierender Natur. Die nochmalige Feststellung der Haupttonart in einem ungefähr gleichlangen Nachsatz ist selbstverständlich und „klassisch" begründet. So vermittelt der genannte Septimenakkord nach zwei Seiten. Einmal bringt er die voraufgehende Chromatik zum Abschluß und leitet zu den nachfolgenden reinen Dreiklangsharmonien über. Zum andermal bereitet er durch größere Klangfülle die breite Ausladung über dem mächtig anschwellenden letzten *„fructificavi"* vor. Schließlich bewahrt sich der Komponist den Altmeistern gegenüber seine Eigenart, die persönliche Note. Eine für den praktischen Gebrauch geltende Bemerkung sei noch angefügt. Schwachbesetzte Chöre tun gut daran, dem letzten *„fructificavi"* zuliebe das Motett in *H*-Dur zu intonieren, wodurch größere Kraftentfaltung verbürgt ist und der ganze Tonsatz voller und gesättigter klingt.

IX. Als gegensätzliches Seitenstück sei das *Offertorium* für Maria Himmelfahrt *„Assumpta est Maria"* beleuchtet. Bei diesem klaren Tonsatz möchten wir drei Momente besonders hervorheben: 1. die feindurchdachte, bestrickende Rhythmik, 2. die wirkungsvolle Verwendung eines zweistimmigen Doppelchores, 3. die formvollendete Behandlung des Alleluja.

Zu 1. Wie ein roter Faden zieht sich durch das ganze Stück die rhythmische Folge: 𝅗𝅥. ♩ | ♩ und deren Verkleinerung: ♩. ♪ ♩ hindurch. Jeder andere wäre bei Anwendung solch leicht aufdringlich sich gebender Rhythmen schablonenhaft geworden. Nicht so Haller. Er weiß durch glückliche Mischung mit verbindenden und gegenwirkenden Werten sein „rhythmisches Thema" zu meistern. Den rhythmischen Höhepunkt erreicht er im zweiten *„in coelum"*, wo sich die „Verkleinerung" (s. o.) den vier Stimmen mitteilt. Dadurch, daß der Alt die punktierte Viertelnote erst auf die leichte Taktzeit eintreten läßt, entsteht ein eigenartiges, wohlgefälliges Tonspiel. Wir können uns nicht versagen, diese Takte in einer Rhythmikpartitur wiederzugeben.
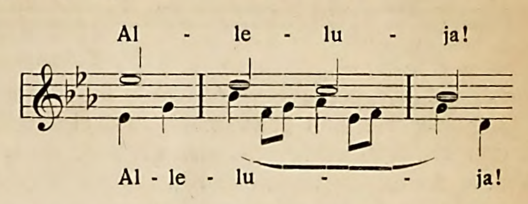


Da herrscht reiche polyphone Entfaltung, ursprüngliche „vorwärtstreibende Kraft" ohne Aufdringlichkeit. Es ist, als höre man die Englein musizieren, die ihrer Königin beim Einzuge die Huldigung darbringen. Mit Erreichung des rhythmischen Höhepunktes ist auch melodisch und harmonisch der Aufstieg erklommen und hat den Tonsatz in schwungvollem, glänzendem Abschluß zur Dominanttonart vorwärts schreiten lassen.

Zu 2. Die Takte 11—28 führen uns in den Himmel, wo wir die Chöre der Engel in anmutigem Wechselspiel vernehmen. Sopran und Alt tragen ein zweitaktiges Sätzchen in der Dominanttonart vor, das von Tenor und Baß auf der zweiten Dominante der Haupttonart im doppelten Kontrapunkt der Oktave umgekehrt wird, während die Oberstimmen pausieren. Nun treten Ober- und Unterchor wieder zu vierstimmigem Klangkörper zusammen, gemeinsam den Herrn zu preisen. Siehe die wirkungsvollen Synkopen

über *collaudate,* die den Eindruck der Vielstimmigkeit, Vollchörigkeit nur noch erhöhen. Die ganze Periode wird in umgekehrter Anordnung der Chöre wiederholt, während sich der Satz harmonisch über die Subdominante zur Tonika zurückbewegt. Damit ergibt sich der ganze herrliche Tonsatz als großzügig angelegte Kadenz: I, V, IV, I.

Zu 3. Das *Alleluja* ist eine Fughette mit zwei Themen, die ganz die Eigenschaften der Themen für eine Doppelfuge in sich bergen. Man beobachte das rhythmisch-schwere Hauptthema in halben Noten und dem gegenüber ein rhythmisch-leichtes Nebenthema in Viertel- und Achtelbewegung.



Die Verarbeitung dieser Gedanken geschieht in der zweiten Grundform einer Doppelfuge, beide erscheinen bei der ersten Durchführung gleichzeitig. Die Durchführungen gestalten sich folgendermaßen:

Sopr.	I. Th. Tonica	—	II. Th. auf V.	— I. Th. auf VI. Engführg. zum Bass	Austerzung zum Bass
Alt.	II. Th.	II. Th. (frei beantw.)	I. Th. auf V.	II. Th. (Terzen zum Tenor)	II. Th. gekürzt
Tenor.	—	II. Th. auf III.	Contrapunkt	II. Th. auf V.	—
Baß.	—	I. Th. auf III.	—	I. Th. auf V.	I. Th. auf VIII.
	(Takt 29—31)	(Takt 31—32)	(Takt 32—34)	(Takt 34—35)	(Takt 36—37)

Es folgt in den Takten 38—40 ein freier Nachsatz, der im Sopran sehr sinnreich auf das Sätzchen *„gaudent Angeli"* (siehe die *Cambiata* der alten Schule) zurückgreift. Man beachte auch, wie sich die Stimmen so schön in 2, 3 und 4stimmigen Partien ablösen, nehme dazu noch die prächtige Steigerung im Tenor, desgleichen im Baß, der nur das Hauptthema auf III, V und VIII durchführt, sehe ferner, wie sich die Mittelstimmen fast ausschließlich des rhythmisch belebten II. Themas bedienen. So findet Haller immer wieder neue prägnante Tongedanken, den kurzen Jubelruf musikalisch zu illustrieren. Wie viele solcher so schön abgerundeter *Alleluja*-Sätzchen mögen mitten unter seinen zahlreichen Schülern in der stillen Schulstube der Regensburger Kirchenmusikschule entstanden sein? Welch duftenden Blumenstrauß solch kostbarer Tonweisen bietet nicht allein schon sein opus 80! Wahrlich sein Liederborn für die Kirche schien unergründlich, unerschöpflich zu sein.

St. Cäcilia

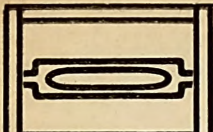
(Zum 22. November)

Gar sangestoll zieht unsre Zeit
Durchs Jammertal hienieden;
Einst hab' ich ihr mein Herz geweiht,
Doch war des Glückes Seligkeit
Mir nimmermehr beschieden.

Da sah ich jüngst zur guten Stund'
Cäciliens Bild, der reinen;
Zum Himmel jauchzt ihr froher Mund;
Da war das Herz mir weh und wund,
Da mußt ich bitter weinen. —

Nun soll nur ihre Melodie
Mir treu im Herzen wohnen;
Dem lieben Gott nur weih' ich sie,
Der mir die süße Gabe lieh;
Der liebe Gott wird's lohnen.

Bonifatius Kieferl



Joseph Rheinbergers Messen



Von Professor Jos. Renner, Regensburg

V. Totenmessen *(Requiem)*

Auch der *Missa pro defunctis,* der Totenmesse, hat Rheinberger sein hervorragendes Können gewidmet. In drei tiefernsten Kompositionen können wir das Bestreben des Meisters verfolgen, den ergreifenden, schon von Mozart, Cherubini, Berlioz, Verdi u. a. zu unvergänglichen Kunstwerken gestalteten Text des *Requiem* in künstlerisch wertvoller und der Kirche würdigerweise musikalisch wiederzugeben. Alle drei *Requiem*-Kompositionen Rheinbergers sind für gemischten Chor geschrieben, und zwar die erste mit Orchester, die zweite *Acappella* und die dritte mit Orgelbegleitung.

Inhaltlich und der ganzen Anlage nach ist das bedeutendste dieser Werke das „dem Gedächtnis der im deutschen Kriege 1870—1871 gefallenen Helden" gewidmete *Requiem* für Chor, Soli und Orchester op. 60.[1] Ein Werk von so hohem Kunstwerte, so durchweg innerlichstem Erfassen des Textgehaltes und so packender, ja oft erschütternder Wirkung dürfen wir unbedenklich den diesbezüglichen Werken eines Mozart und Cherubini an die Seite stellen. Wer je Gelegenheit hatte, bei einer guten Aufführung des Werkes die sanft tröstenden, wie von leiser Trauer umflorten Klänge des *Introitus,* die wuchtigen, dramatischen Akzente des *Dies irae,* das so innig empfundene *Benedictus* und die zahlreichen übrigen Schönheiten der Komposition auf sich einwirken zu lassen, dem wird sicherlich der Eindruck ein unvergänglicher geworden sein, und er wird unserer hohen Meinung von diesem Meisterwerke gewiß freudigst beipflichten.

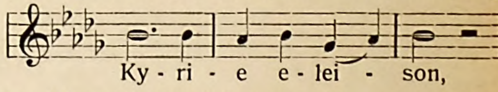
Nach kurzer, weihevoller Einleitung, in der gleich die schöne Führung des Violoncells auffällt, beginnt leise, wie das aus der Ferne nur gedämpft an unser Ohr dringende flüsternde Flehen einer gläubigen Menge, der von den Violinen rhythmisch belebte *Introitus.* Nach machtvoller Steigerung bei *lux perpetua* intoniert dann der Baß das energisch einsetzende Motiv:

Te de - cet hym-nus

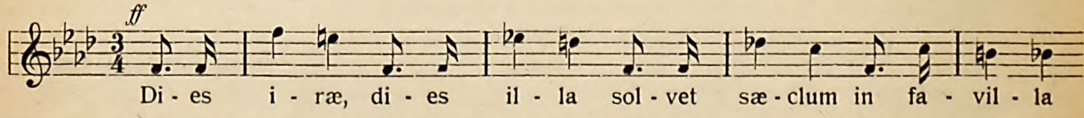
welches sofort der Tenor in der Quinte und der Sopran in Vergrößerung:

Te de - cet hy - mnus

übernehmen, wobei letzterer von den Holzbläsern *unisono* unterstützt wird. Dieselbe markante Art der Imitation finden wir gleich darauf bei *„et tibi reddetur",* wo der Sopran das Motiv der übrigen Stimmen in ebenso hervortretender Weise vergrößert bringt. Der kurzen, aber eindringlichst deklamierten Wiederholung des *„Requiem aeternam"* schließt sich das zuerst von den Solostimmen in einfachen Klängen gebrachte *Kyrie* an:



dessen Motiv dem gregorianischen Chorale (der Karsamstag-Litanei) entnommen ist, und dem dann der Chor in gleich kindlich-frommer Weise antwortet. In mannigfaltigen, stets von tiefstem Ernste getragenen Tonbildern läßt Rheinberger in der nun folgenden, für die musikalische Behandlung so ergiebigen und die schöpferische Phantasie großer Meister von jeher besonders lebhaft anregenden *Sequenz,* dem *„Dies irae",* das er aus einleuchtenden formellen Gründen in vier Teile zerlegt, die in der berühmten Dichtung des 13. Jahrhunderts so dramatisch geschilderten Schrecken des Weltgerichtes an uns vorüberziehen. Mit einem gewaltigen Unisono des ganzen Chores voll hinreißender Kraft und einschneidender, eherner Intervallenschritte beginnt der erste Teil, das eigentliche *„Dies irae":*



---

[1] Mainz, bei Schotts Söhnen.

Die folgenden, für musikalische Illustrierung besonders geeigneten Stellen dieses Teiles, wie z. B. das *„Quantus tremor“, „Tuba mirum“* und *„Rex tremendae“* sind von glücklichster Erfindung und plastischer Ausdruckskraft. Der bange, angstvolle Ruf bei *„Quid sum miser“* ist durch den zaghaften kleinen Sekundenschritt sämtlicher Stimmen zu größter Eindringlichkeit gestaltet, während zu dem erschreckt auffahrenden *„tremendae majestatis“* das nachfolgende ruhige *„Qui salvandos“* mit seiner schlichten Bitte bei *„salva me“* einen Kontrast von unbeschreiblicher Wirkung bildet.

Melodisch ungemein zart empfunden, aber auch kontrapunktisch tüchtig gearbeitet ist das milde *„Recordare“,* in welchem zuerst das einfache Motiv:

Re-cor-da-re Je-su pi-e,

polyphon meisterhaft durchgeführt erscheint. Erwähnt sei in diesem Satze noch das *Ingemisco* mit seiner schwungvollen Imitation und das harmonisch aparte *„supplicanti“*.

Im nächsten *„Qui Mariam“* überschriebenen Teile erfährt der vokale Part eine bedeutungsvolle Steigerung, indem die Singstimmen zu einem sechsstimmigen, in zwei Chöre zerlegten Satze erweitert werden, der eine ganz eigenartige Konstruktion aufweist. Nachdem nämlich die drei Oberstimmen durch zwölf Takte die erste Strophe dieses Abschnittes vorgetragen, wird dieselbe genau in die drei Unterstimmen verlegt, während die oberen mit *„Preces meae“* neue, kontrastierende Motive bringen und so das Ganze zum kunstvollsten sechsstimmigen Satze ausbauen. Nach wiederum zwölf Takten werden die im doppelten Kontrapunkte stehenden beiden dreistimmigen Chöre umgetauscht, was von höchst überraschender Wirkung ist. Den Abschluß der *Sequenz* bildet der vierte Teil, das *„Confutatis“,* das wieder die Schilderungen des Textes in dramatisch lebhafter Weise musikalisch wiedergibt, wie gleich zu Anfang, wo das Züngeln der Flammen des ewigen Feuers in den Streichern tonmalerisch sehr realistisch zum Ausdruck kommt. Mit tiefer Empfindung deklamiert Rheinberger ferner das *„Lacrymosa“,* dessen melodisch prägnantes Motiv:

La-cry-mo-sa di-es il-la
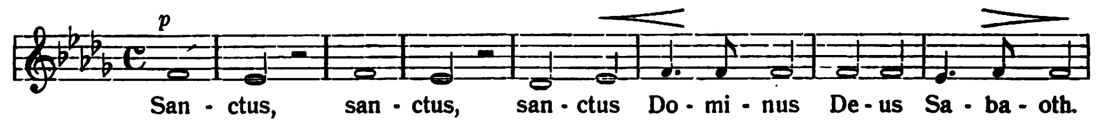
klagend durch alle Stimmen zieht, um dann bei *„qua resurget“* einem neuen, durch den Schritt der verminderten Quarte eindringlichst wirkenden Motive Platz zu machen. Nachdem noch einmal das *Confutatis* zuerst in den Chor-, dann auch in den Solostimmen eingesetzt hat, wobei letzteren der Chor mit dem *Lacrymosa*-Motive das *Huic ergo* entgegenruft, kommt das Ganze nach majestätisch einsetzendem, aber allmählich sich beruhigendem und *morendo* verklingendem *Amen* zu würdigem Abschluß.

Das *Offertorium* vertont unser Meister, wie schon Mozart, in zwei getrennten Teilen, dem *„Domine Deus“* und dem *„Hostias“,* die aber durch Terzverwandtschaft der Tonarten, sowie durch das gemeinsame Band des *„Quam olim Abrahae“* innigst verbunden sind und daher als ein Ganzes empfunden werden.
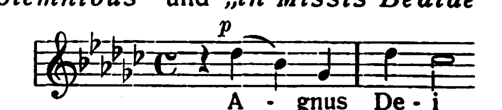
Von gesättigtstem Wohlklange ist hier gleich das den drei Hörnern zugeteilte Einleitungsmotiv des ersten Teiles, dem ein harmonisch und melodisch einfach gehaltener Chorsatz folgt. Erst bei *„de poenis inferni“* dringen, dem Textinhalt entsprechend, schärfere Akzente an unser Ohr, die sich bei *„de ore leonis“* noch ganz gewaltig zu hochdramatischer Wirkung steigern, um dann bei *„sed signifer“* mittels der weichen Hornklänge der Einleitung wieder in das ruhige Anfangsthema zurückzuleiten. Nach einem hoffnungsfreudigen Aufschwung bei *„in lucem sanctam“* klingt das Orchester mit den uns bereits vertrauten Klängen zart und innig aus, und es folgt nun der Doppelkanon *„Quam olim Abrahae“,* ein kontrapunktisches Meisterstück, das, obwohl in einer der schwierigsten Formen der Polyphonie geschrieben, vom Anfang bis zum Ende vorzüglich klingt.

Das anmutig beginnende *Hostias* wird zuerst, nur durch Klarinetten und Fagotte unterstützt, von den Solostimmen vorgetragen, wobei wieder die schöne kanonische Führung zwischen Sopran und Tenor zu beachten ist. Erst bei *Fac eas* tritt, den Kanon wiederholend, der Chor ein, der bei *ad vitam* die Dominante von *F*-Moll erreicht, um dann das *Quam olim* des ersten Teils anzufügen, jedoch diesmal mit rhythmisch lebhafterer Figuration und ruhiger ausklingendem Schluß des Orchesters.

Wie schon Mozart und andere große Meister, weiß auch Rheinberger den Wer der gregorianischen Melodien zu schätzen und dieselben in selbständiger Weise zu verwerten. Ein besonders schönes Beispiel hierfür besitzen wir im *Sanctus* dieses *Requiems*. Mit ergreifender Einfachheit, von den übrigen Chorstimmen harmonisch unterstützt und nur von Blasinstrumenten begleitet, deklamiert der Sopran das *Sanctus* des Choral-*Requiems:*



Auf dieses in seiner erhabenen Ruhe hochfeierlich wirkende *Sanctus* ist das himmelstürmende *Pleni sunt coeli* und das energisch rhythmisierte, jubelnd aufwärtsstrebende *Osanna* von einer unbeschreiblichen Eindruckskraft. Noch sei bemerkt, daß am Anfang und Ende dieses Satzes, wie überhaupt das ganze Werk hindurch, die tiefen Töne der Baßtuba mit feinem Verständnis für deren Wirkung angewendet sind. Entgegen der Tradition, die einen sanften Eintritt der Stimmen erwarten läßt, beginnt das *Benedictus* nach zwei einleitenden Takten der Streicher gleich mit einem kräftigen Ausruf des ganzen Chores, dem sich dann erst die Solostimmen mit weicher, aber nicht weichlicher Kantilene anschließen. Das Motiv der Einleitung:
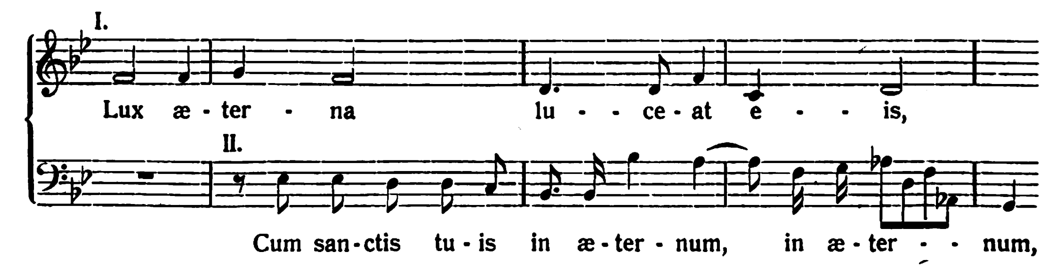


umspielt hierbei, bald in den Bläsern, bald in den Streichern auftauchend, in anmutigster Weise den erst homophonen, dann polyphonen Vokalsatz, zugleich das Ganze dadurch einheitlich zusammenfassend. Dem folgenden straff rhythmisierten *Osanna* des Chores treten später wieder die Solostimmen mit schöner Wechselwirkung gegenüber, bis ein vom hohen *B* des Solosopranes gekröntes *Osanna* aller Singstimmen den mit besonderer Liebe gearbeiteten, warm empfundenen Satz beendigt. Nochmals schwebt das Einleitungsmotiv aus der hohen Region der Flöte herab, Oboe und Klarinette antworten, unterstützt von Horn und erster Violine, der herrschende Rhythmus pulsiert im leisesten *pp* in den Bässen nach und ein von diskretem Paukenwirbel getragener *B*-Dur-Dreiklang der Bläser gibt das beruhigende Gefühl sanften Verklingens.

Wie das chorale *Agnus Dei „in Festis Solemnibus“* und *„in Missis Beatae Mariae“* beginnt auch das *Agnus Dei* dieses *Requiems* mit dem Motiv des abwärtssteigenden Dur-Dreiklangs, das von allen Stimmen imitiert wird:

Eine harmonisch fein erfundene Stelle ist wenige Takte später das *dona eis requiem,* in welchem es durch die innige Bitte um Ruhe wie verhaltene Wehmut zittert.

Wieder, aber diesmal in umgekehrter Reihenfolge der Stimmeneinsätze, hören wir das Motiv des *Agnus,* das nun durch Unterstützung der Bläser eindringlicher geworden und dem jetzt ein *qui tollis* von unsagbarer Zartheit des Ausdrucks folgt. Nach nochmaliger Steigerung der Motive beim dritten *Agnus,* die durch lebhaftere Figuration der Geigen und Hinzuziehung sämtlicher Bläser noch drängender wird, sinkt das Ganze allmählich in heilige Ruhe zurück, das Flehen um ewigen Frieden dadurch in ergreifender Weise versinnbildlichend. Das sich mit überraschend glanzvollem Eintritt des I. Themas hierauf anschließende *Lux aeterna* ist eine Doppelfuge über die Themen:



in der Rheinberger seine souveräne Beherrschung der kontrapunktisch schwierigsten Formen wieder in imponierender Weise dokumentiert. Nach dem zuerst leise erklingenden, dann alle Kräfte des Chors und Orchesters nochmals machtvoll zusammenfassen-

p
A - gnus De - i

den *quia pius es* bringt ein an den Anfang des Werkes wie an eine längst verhallte Melodie fast nur noch rhythmisch anklingendes, ungemein poetisch empfundenes *Requiem aeternam* das grandiose Werk zu trostvollem und erlösendem Ausklingen.
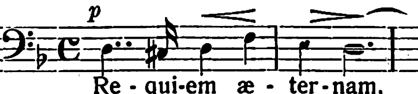
Wenn dieses op. 60 des Meisters etwas eingehender analysiert wurde, so geschah dies nur, um auf diese ganz hervorragende Komposition, die nicht nur zu den allerbesten Werken Rheinbergers, sondern zu den bedeutendsten Vertonungen des *Requiem*-Textes überhaupt zu zählen ist, wieder einmal besonders nachdrücklich hinzuweisen. Wie aus der ganzen Anlage, dem Umfange und dem Schwierigkeitsgrade ersichtlich, ist ja dieses *Requiem* nicht für den Alltagsgebrauch bestimmt; es setzt, wie jedes größere Chorwerk, vorzügliche Solisten, großen Chor und vollständiges Orchester voraus, Faktoren, mit denen bei unseren gewöhnlichen kirchenmusikalischen Verhältnissen wohl nirgends gerechnet werden kann. Es ist vielmehr als ein monumentales Kunstwerk zu betrachten, dessen sorgfältig vorbereitete Aufführung bei außergewöhnlichen Anlässen oder in Form eines geistlichen Konzertes stets einen weihevollen und bleibenden Eindruck hinterlassen wird. —

Im Gegensatz zu dem soeben besprochenen Werke sind die beiden anderen Requiem-Kompositionen Rheinbergers für den liturgischen Gebrauch mittlerer Chöre gedacht und dürften diesen auch wirklich keine besonderen Schwierigkeiten bieten. Das erste derselben: „*Requiem* für vierstimmigen (gemischten) Chor, leicht ausführbar, op. 84“, ist bei Siegel in Leipzig erschienen und *Acappella* komponiert. Chöre, welche das stimmungsvolle und auch harmonisch anziehende *Requiem* in *Es*-Dur von C. Ett[1] gut vorzutragen imstande sind, werden auch Rheinbergers in gleicher Tonart stehendes op. 84 nach wenig Proben leicht bewältigen. Die milde Grundstimmung des *Introitus* zieht sich durch das ganze Werk, demselben den Charakter zuversichtlich hoffender Fürbitte verleihend. Ein würdiger Tonsatz ist der Tractus „*Absolve Domine*“. *Graduale* und *Sequenz* sind, wie in vielen für gewöhnlichen Gebrauch bestimmten Totenmessen, nicht komponiert und können choraliter ergänzt werden. Das fehlende *Hostias* rezitiere man, vielleicht auf den Akkorden: *G*-Dur, *E*-Moll, *C*-Dur, *G*-Dur, und wiederhole dann das *Quam olim Abrahae*. Ferner könnte in der *Communio* Seite 23 Takt 8 das Seite 22 stehende *cum sanctis tuis* (4 Takte) eingeschoben werden. Noch sei bemerkt, daß auch Seite 3 Takt 8 im Sopran das *luceat* so zu deklamieren ist, wie es bei der Wiederholung Seite 23 ganz richtig unterlegt wurde. Das zweite *luceat* deklamiere man sowohl Seite 3 wie Seite 23 im Sopran:

lu - ce - at

Wie dieses andächtig empfundene, ganz in kirchlichem Geiste geschriebene Werk, so bildet auch die letzte vollendete Kirchenkomposition Rheinbergers, das „*Requiem* für vierstimmigen gemischten Chor und Orgel, op. 194“,[2] eine überaus dankenswerte, wirkliche Bereicherung der kirchenmusikalischen Literatur.

Der *Introitus* beginnt mit dem auf dem Orgelpunkte *D* des Pedals aufgebauten ernsten Motive:



das später auch in den übrigen Stimmen in imitatorischer Weise auftaucht, um dann von dem einfach-frommen, in der Parallele *F*-Dur stehenden *Te decet* abgelöst zu werden. Der harmonisch schön gesteigerten Wiederholung des *Requiem* schließt sich dann noch ein kurzes, aber ausdrucksvolles, prägnantes *Kyrie* an. In der helleren Tonart *G*-Dur steht der nun folgende *Tractus*,[3] dessen charakteristisches, später wiederkehrendes Anfangsmotiv: *Absolve Domine* schon in unseres Meisters Weihnachtskantate „der Stern von Bethlehem“ eine bedeutsame Rolle spielt. Seite 7 Takt 1 und 2 dieses Teiles empfiehlt es sich übrigens, den Sopran singen zu lassen:

il - lis suc-cur - ren - te

wenn auch das an dieser Stelle fehlende *illis* später bei der Wiederholung des Textes in allen Stimmen richtig gebracht ist.

---

[1] Ein Werk, das heute noch in bezug auf seinen künstlerischen und kirchlichen Wert die meisten der in den letzten Dezennien erschienenen *Requiem*-Kompositionen weit hinter sich läßt!

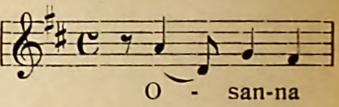
[2] Leipzig, Leuckart, 1900.

[3] In diesem wie in dem vorhergehenden *Requiem* nach alter Gepflogenheit „*Graduale*“ überschrieben.

Wieder in der Haupttonart steht das *Offertorium,* dem diesmal auch ein schön kontrastierendes *Hostias* nicht fehlt.

Dem ernsten, *Lento maestoso* überschriebenen, also sehr breit zu nehmenden *Domine Jesu Christe* folgt ein von der Orgel reizvoll umspieltes, anfangs rezitationsartiges, im leisesten *pp* gehaltenes Unisono der Männerstimmen, das hernach in die Oberstimmen übergeht, um dann bei *de poenis* freien Nachahmungen zu weichen, die bei *tartarus* und *sed signifer* zu fast dramatisch wirkenden Akzenten gelangen. Das nun hierzu einen innigen Gegensatz bildende *Hostias* ist zuerst den Solostimmen zugeteilt, wobei wieder von Takt 8 an der Tenor durch den Vortrag der zuerst im Sopran auftretenden Kantilene die melodische Führung übernimmt. Der bei *quarum hodie* eintretende Chor führt schließlich mit kräftiger Deklamation der Textworte allmählich wieder zum ruhig beginnenden *Quam olim* des ersten Teiles zurück, so daß das ganze *Offertorium* dadurch trotz der Zweiteilung den Eindruck des Einheitlichen und Abgerundeten hinterläßt.

In echt vokaler Weise baut sich prächtig gesteigert das *Sanctus* auf, das in seinem lebhaft bewegten *Osanna* noch eine überaus interessante Durchführung des Motives: mit besonders glänzenden Eintritten des Tenors bringt.



Ein ziemlich ausgedehnter Satz voll edler Melodik ist das *Benedictus*, das, wenn nötig, dadurch bedeutend gekürzt werden kann, daß man erst beim Wiedereintritt des Hauptthemas in den Männerstimmen Seite 17, vorletzter Takt, beginnen läßt.

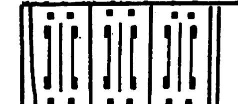
Wie meisterlich Rheinberger es versteht, selbst das einfachste Motiv bei der Wiederholung durch andere, gewählte Harmonisierung in neue Beleuchtung zu rücken, ersehen wir gleich aus dem Anfange des *Agnus* und später beim 2. und 3. *Agnus,* in welch letzterem das Motiv auch noch eine intensive melodische Steigerung erfährt.

Auf das erste Viertel vor der sich anschließenden, kräftig einsetzenden *Communio „Lux aeterna"* empfiehlt es sich, eine Fermate zu setzen, schon um den Eintritt energischer hervorheben zu können. Noch gewaltiger schwingt sich der Chor auf bei *Cum sanctis tuis in aeternum,* um dann durch ein nur leise hingehauchtes *quia pius es* zurückzuleiten zum wehmutsvollen Ernst des ersten *Requiem aeternam,* das wieder wie zu Anfang über dem geheimnisvollen, *pp* gehaltenen Orgelpunkt *D* des Pedals schwebt, und endlich übergeht in tröstend nach oben weisende Harmonien, mit denen stimmungsvoll das letzte kirchliche Werk des großen Meisters verklingt. —

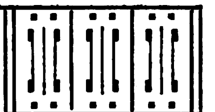
Wir sind mit der Erläuterung der auf das Gebiet der Meßkomposition[1] entfallenden Werke Rheinbergers zu Ende. Mit der erschöpfenden Darstellung eines blütenreichen Zweiges seines Schaffens glauben wir den Freunden moderner Kirchenmusik einen genügenden Einblick in Art und Wesen der Kunst des Meisters gewährt zu haben. Möchten doch diese Zeilen zugleich recht viele Freunde eines gesunden, stets die liturgischen Gesetze respektierenden Fortschrittes in der Kirchenmusik veranlassen, sich nicht nur von den hier charakterisierten, sondern auch von den anderen kirchlichen Werken Rheinbergers Kenntnis zu verschaffen!

[1] Auch die Gattung der Motette hat Rheinberger stets mit Sorgfalt und Liebe gepflegt und die einschlägige Literatur um manch kostbare Gabe bereichert. Außer den bereits früher gelegentlich erwähnten Werken dieser Art seien hier zum Schlusse nur noch als besonders empfehlenswert genannt das ausdruckstiefe *Salve Regina* aus op. 107 (Rob. Forberg, Leipzig, im gleichen Verlage erschienen auch op. 133 und op. 134) und die Advent-Motetten op. 176 (Leuckart, Leipzig) für vierstimmigen, die fünf gediegenen Motetten op. 163 (Otto Forberg, Leipzig) für fünfstimmigen, ferner die vier prachtvollen Motetten op. 133 für sechsstimmigen und endlich die grandiose Oster-Hymne op. 134 für achtstimmigen gemischten Chor — Werke, die zum Bedeutendsten zählen, was die kirchliche *Acappella*-Literatur des 19. Jahrhunderts aufzuweisen hat.





Kirchenmusikalische Rundschau



Neustadt a. d. Haardt. Der hiesige „Pfarrcäcilienverein", der, Gott sei Dank, auch durch den Krieg keine Einbuße erlitten hat, singt jeden Sonn- und Feiertag im Hochamt und führt außer dem Choral nach der *Editio Vaticana* mehrstimmige Messen alter und neuer Meister auf (Palestrina, Haller, Griesbacher, Piel, Goller, Mitterer u. a.). Die Herz-Jesu-Freitage werden feierlich begangen mit Hochamt und Aussetzung. In den Totenämtern ertönt der „neue" Choral besonders eindringlich und erhebend. An den Kartagen umfaßt unser Programm insbesondere die *Cantus turbae* der Matthäus- und Johannispassion von Suriano, Prozessionsgesänge von verschiedenen Meistern, Lamentationen von Vittoria, Stehle, Schmidt usw., Responsorien von Orlando, Viadana, Croce, Handl usw., die Improperien von Vittoria, *Vexilla Regis* von Haller, Palestrina usw. — Zum verflossenen 14. Juli hatte unser Verein eine kleine Palestrina-Feier vorbereitet mit folgenden Kompositionen Palestrinas: *Introitus* auf Christi Himmelfahrt (Choral); *Kyrie* und *Et incarnatus est* aus der sechsstimmigen *Missa „Assumpta est"*; *Improperium*, fünfstimmiges Offertorium für Palmsonntag; *Sanctus* und *Benedictus* aus der *„Missa brevis"*; *Agnus Dei* aus der *Missa „Æterna Christi munera"*; *Magnificat VIII. toni* (durchkomponiert, enthalten in der Proskeschen *Musica divina)*; *O bone Iesu,* vierstimmig. Damit die Neueren nicht vergessen wurden, fügten wir ein fünfstimmiges *Tantum ergo* von Haller und zum Schluß „O Palme, sonnenklare" von Griesbacher an. Die Feier war aus allen Teilen der Pfalz zahlreich besucht. Die Kritiken sämtlicher Zeitungen lauteten recht günstig. Bemerkt wurde allerdings, daß der Männerchor weniger stark vertreten war. (Kein Wunder, wenn von den früheren 35—36 Aktiven gegen 20 im Felde stehen.) Den Zuhörern gefielen namentlich das sechsstimmige *Kyrie, Improperium* und *Magnificat.* Die Tonreinheit der Gesänge wurde rühmend hervorgehoben.

Nach der Produktion fand eine weltliche Nachfeier im Saale des Gesellschaftshauses statt, bei welcher der hochw. Herr Stadtpfarrer Hauß die zahlreich Erschienenen begrüßte. Der Chorregent hatte das Referat über „Palestrina und seine Bedeutung für die katholische Kirchenmusik" übernommen, während Herr Diözesanpräses und Geistl. Rat Breitling aus Bergzabern die Pflege der Musik überhaupt empfahl.

In unserem Verein herrscht reges Leben und bei vielen Mitgliedern große Begeisterung. Wir haben im Laufe der Jahre eine schöne Bibliothek mit stattlichem Inhalte angeschafft und unterhalten für die weiblichen Mitglieder einen wöchentlichen Lesezirkel mit den besten Zeitschriften der Gegenwart. Leider haben die wirtschaftlichen Kriegsverhältnisse etwas Unordnung in den regelmäßigen Singstundenbesuch gebracht. Wollte Gott, daß der unglückliche Krieg einmal ein Ende nehmen würde, damit wir in ruhigen, stillen Zeiten zu den alten Verhältnissen zurückkehren und ungestört weiterwirken könnten im Dienste der *Musica sacra.* F. Kempf, Hauptlehrer und Chorregent.

(Die Schriftleitung wünscht dem eifrigen Pfarrcäcilienverein und seinem begeisterten Dirigenten zu den schönen Erfolgen, an denen sich manch andere Pfarrcäcilienvereine, die nicht nur während des Krieges, sondern auch während des Friedens schlafen, ein nachahmenswertes Beispiel nehmen können, aufrichtig Glück: *„Sempre avanti!"*)

Passauer Zentralsingschule. (25. Schuljahr 1917/18.) Wohl wäre voller Anlaß gegeben, dem heurigen Jahresberichte einen ausführlichen Rückblick auf 25 Jahre opfer- aber auch erfolgreicher Tätigkeit beizugeben. Die auch im vierten Kriegsjahre andauernden, ja noch verschärften Verhältnisse zwingen aber den Berichterstatter, denselben für bessere Zeiten zurückzustellen.

Als nach zehnjährigem Bestehen die Leitung in einem „Geleitworte an meine Zöglinge und alle Freunde der singenden Jugend" (Jahresbericht 1902/3) die Frage aufwarf, ob die Zentralsingschule eine Daseinsberechtigung hat, konnte die Beantwortung auf Grund der damaligen Wahrnehmungen wie in Berücksichtigung der in hiesiger Stadt herrschenden Sangesfreudigkeit nur im günstigsten Sinne erfolgen. Nach Umfluß der 25 Jahre darf nun festgestellt werden, daß sich die Passauer Zentralsingschule nicht nur in der Stadt selbst, sondern auch weit über diese Mauern hinaus eine achtunggebietende Stellung erobert hat, wohl mit Überwindung so mancher Hemmnisse und Beschwernisse, die nicht zuletzt in dem mehr privaten Charakter der Schule gelegen sein dürften. Beweis hiefür sind die von Schulen wie hervorragenden Berufsgenossen der Schul- und Lehrordnung gewordene Anerkennung, die u. a. als Musterstatut bezeichnet wurde, die höchst ehrende Beurteilung des Unterrichtsbetriebes seitens die Schule besuchender bayerischer wie auswärtiger, von ihrer vorgesetzten Dienstbehörde beauftragter Gesangspädagogen — nicht zuletzt die hohen und höchsten Anerkennungen der gebotenen Leistungen bei den alljährlichen Schluß- und Prüfungsproduktionen wie größeren Veranstaltungen der Stadt und Vereine.

Die Leitung war ernstlich und redlich bemüht, die neuzeitlichen Erscheinungen auf dem Gebiet der gesanglichen Pädagogik und Methode sich zu eigen zu machen, soferne dieselben sich für gegebene Verhältnisse als anwendbar erwiesen. Wenn sie sich aber heute noch der Einführung der Eitzschen Tonwortmethode verschließt, so hat sich der vom Leiter schon im Jahre 1911 eingenommene Standpunkt nicht geändert. Ist doch die Einführung dieser Methode auf Grund hervorragender Begutachter in Preußen und Sachsen direkt verboten. Wird sie doch „als eine drohende Gefahr für den Schulgesangunterricht bezeichnet". (Bericht eines hervorragenden Schulmannes in der M. A. A.-Z. Nr. 235.)

Die Gedenkfeier des 25jährigen Bestehens wurde durch eine Musikalische Aufführung in der Stadtpfarrkirche St. Paul zugunsten der Kinderkriegsfürsorge am 27. Juni abends 8 Uhr unter Mitwirkung eines größeren gemischten Chores, sowie des Konzertsängers Herrn Hans Heinz Wunderlich unter Begleitung von Soloviolinen, Orgel, Klavier und der Standortsmusik Passau in würdigster und erfolgreichster Weise begangen. Das Programm war: Gott zum Gruß (Kroiß); Die Ehre Gottes (Beethoven); Trost in der Nacht (Benl); Ave Maria (Bach-Gounod); Heiliges Lied (Scharwenka); Allmacht (Schubert-Zöllner); St. Michael, *salva nos* (Schmidt); Fortgekämpft und fortgerungen (Gulbins); Der Herr ist der rechte Kriegsmann (Schreck); Gebet [Baßsolo] (Hiller); Das ganze deutsche Volk betet (Ziegler;) Heldenfeier (Bruch). Die Kritiken der Tagespresse wie die allgemeine Stimmung waren einig in der vollsten Anerkennung des Gebotenen. Es war ein würdiger — und ehrenvoller Abschluß des ersten Jahrhundertviertels. Möge die Zentralsingschule auch fernerhin sich dieses Wohlwollens zu erfreuen haben, der Jugend zum Wohle — der Stadt zur Ehre! (Diesem Wunsche des verdienstvollen Leiters schließen wir uns aus ganzem Herzen an. D. Sch.) G. Kroiß, K. Gym.-Musiklehrer.

Würzburg. Der Würzburger schulgesangpädagogische Kurs unter der Leitung des Schulgesangpädagogen Raimund Heuler war von nahezu 100 ordentlichen Teilnehmern aus Deutschland und Österreich besucht, 22 weitere verhinderte die Grippe an dem Besuche. Der größte Teil war von Staatsbehörden abgeordnet. Die großen Vorzüge der neuen, von R. Heuler ausgebauten methodischen Wege zeigten sich im hellsten Licht. Die erstaunlichen Leistungen der Knaben im Vom-Blatt-Singen sowie in der Erarbeitung neuer dreistimmiger Gesänge fanden helle Bewunderung. Zahlreiche Gäste wohnten den Vorführungen an. Raimund Heuler bedient sich zwar der trefflichen Eitzschen Tonworte, im übrigen aber geht er seinen selbständigen Weg. R. H.

Nürnberg. Der Nürnberger Fortbildungskurs für Schulgesang unter Leitung des Gesangpädagogen Jos. Schuberth wurde von 143 Damen und Herren aus ganz Deutschland (darunter 65 aus Nürnberg) besucht und war somit der bestbesuchteste Fortbildungskurs Deutschlands. Dr. H. Löbmann-Leipzig behandelte mit der ihm eigenen besonderen Wärme die Frage: Wie mache ich das Kind musikalisch? und gab einen Überblick über die Geschichte der Methodik des Schulgesanges. Albert Greiner-Augsburg führte in das Gebiet der Stimmbildung ein und zeigte, nicht an theoretischen Erörterungen, sondern an praktischen Vorführungen, wie er an seiner Singschule des Kindes Stimme verschönt und größer werden läßt. Der Kursleiter Jos. Schuberth gab einen Überblick über die bedeutendsten Schulgesangmethoden der Gegenwart und zeigte am Schülermaterial, wie er Eitz Tonwort in die Praxis umsetzt, nachdem er dessen theoretische Begründung und Bedeutung hervorhob. J. Sch.

Eichstätt. Vom 5.—8. August hielt Domkapellmeister, Geistl. Rat Dr. W. Widmann in Eichstätt einen Kursus ab über „Das Volkslied und dessen Einfluß auf die klassische Musik, über Choral und Polyphonie", nebst Einführung in Orgeln und Orgellehre. Derselbe war von 46 Teilnehmern besucht.

Eppstein im Taunus. Am 17. Juli starb in seiner Vaterstadt Wiesbaden nach langem, schweren Leiden Herr Dekan und Kreisschulinspektor Joseph Fassel, Pfarrer von Eppstein. Er war geboren am 4. Februar 1872, also erst 46 Jahre alt, und wurde am 21. November 1894 von Bischof Dr. Dominikus Willi, S. O. Cist., in Limburg a. d. Lahn zum Priester geweiht. Musikalisch sehr begabt, bezog er, nachdem er fast drei Jahre lang als Kaplan in Langenschwalbach im Taunus gewirkt hatte, im Herbst 1897 die Kirchenmusikschule in Regensburg und war dort zugleich Stiftsvikar am Kollegiatstift St. Johann. Im August 1898 in die Heimat zurückgekehrt, wurde er Kaplan in Rödelheim, am 1. Februar 1899 Pfarrverweser in Hartenfels bei Montabaur, übernahm in gleicher Eigenschaft am 1. Oktober 1899 die Pfarrei Eppstein, die ihm am 22. Januar 1900 endgültig verliehen wurde. Seit dem 15. März war er auch Dekan. Ein großes Verdienst hat er sich durch den Bau der dortigen neuen Pfarrkirche, einer Zierde des Ortes, ganz nahe am Bahnhof des malerischen Fleckens gelegen, erworben, zu deren Baukosten seine durch ihre große Freigebigkeit in bestem Andenken stehende Tante, die verstorbene Frau Witwe Fassel in Wiesbaden, eine sehr beträchtliche Summe beisteuerte. Am Patroziniumsfeste der Pfarrei, am 10. August 1903 konnte das herrliche Gotteshaus durch Bischof Dominikus feierlich eingeweiht werden. Herr Dekan Fassel war auch seit 1903 Bezirkspräses der Cäcilienvereine im Taunus. Die Rechte der in seinem Pfarrorte bestandenen katholischen Konfessionsschule hat er mit Eifer und Nachdruck, leider aber ohne den der gerechten Sache wünschenswerten Erfolg verteidigt. An den Beisetzungsfeierlichkeiten des im kräftigsten Mannesalter abgerufenen Pfarrers nahmen annähernd 40 seiner Konfratres, zahlreiche Vertretungen der Behörden und des Kreises, der Gemeinde und der Vereine teil. Nach dem Totenoffizium bestieg der hochw. Herr Domkapitular Geistl. Rat Strieth aus Limburg die Kanzel, um zu erklären, daß sich der Verstorbene jede, auch die geringste Lob- und Dankrede letztwillig verbeten habe. Das feierliche Totenamt zelebrierte der greise Freund des Verstorbenen, der hochw. Herr Definitor Horn aus Fischbach, unter Assistenz der Herren Pfarrer Herzmann aus Niederjosbach und Expositus Arnold von Eppenhain. Der gutgeschulte Gesang des Requiem durch die Schulkinder ließ die Hand des hochbegabten Kirchenmusikers, der der verstorbene Dekan Fassel war, erkennen. Nach der Beendigung des Traueramtes wurde der Sarg zur Gruft im rechten Seitenschiffe des Gotteshauses gebracht. Hier, vor dem Altare des hl. Laurentius, des Kirchenpatrons, fand der Erbauer des Gotteshauses seine letzte Ruhestätte. Den Schluß der Trauerfeier bildete nach einem von dem Eppsteiner Gesangverein Konkordia vorgetragenen Trauerchore die Niederlegung von Kränzen seitens der Behörden und Vertretungen der Vereine. R. i. p.

Druck und Verlag von Friedrich Pustet in Regensburg

MUSICA SACRA

Monatschrift zur Förderung der katholischen Kirchenmusik

51. Jahrg. ∴ 1918 ∴ | Begründet von Dr. F. X. Witt, herausgegeben von **Prof. Dr. phil. & theol. Karl Weinmann** Direktor der Kirchenmusikschule Regensburg | 12. Heft Dezember

„Stille Nacht, heilige Nacht“

Zum 100. Geburtstag des Weihnachtsliedes

Von Karl Weinmann[1]

„Nach Arnsdorf“ — so kündet der Wegweiser dem Wanderer, der von den Ufern der Salzach die Höhen hinansteigt, dort, wo bei Laufen und Oberndorf der wilde Fluß die beiden stammverwandten Länder Bayern und Österreich voneinanderreißt. Und bereits auf halbem Wege, da grüßt es herab, das stille, friedliche Dörfchen, umrahmt von Wald und Feld, gebettet in sanften Wiesengrund, mit seinem hübschen Kirchlein, seinen niedlichen Bauernhäuschen und jenem Kleinod, dem meine Wanderung gilt, dem Schulhause, wo Franz Gruber vor hundert Jahren das „Stille Nacht, heilige Nacht“ der Welt geschenkt.

Eben da ich auf dem Wiesenweg mich dem Dörflein nähere, ist die Schule aus, und Buben und Mädchen springen munter und frisch, mit freudestrahlenden Gesichtern, unberührt von den Nöten und Sorgen des Krieges aus dem Schulhaus. Schon haben sie den fremden Geistlichen bemerkt und setzen ihrer Lebenslust unwillkürlich einen kleinen Dämpfer auf; aber flink und hurtig kommen sie doch herbei und reichen die Hand zum Gruße, ihre unschuldigen, neugierigen Kinderaugen erwartungsvoll auf mich richtend. Und als ich sie nun frage, warum denn ihr Dörfchen in der Welt bekannt und berühmt geworden sei, da fahren sogleich aus dem kleinen Kreise, der sich um mich gebildet, nach Schülerart ein Dutzend Finger in die Höhe und der Sprecher kündet mir sein eingehendes Wissen über das „Stille Nacht“ und seine Geschichte. Das heiße ich praktische Heimatkunde in der Schule treiben! Und als ich dann den Kleinen weiter erzähle, daß auch ich in ihr stilles Dörfchen gekommen sei, um das Schulhaus zu sehen und zu besuchen, da leuchten ihre Kinderaugen auf und die ganze kleine Schar führt mich triumphierend zur Lehrerwohnung, nicht eher von der Stelle weichend, bis mir dort geöffnet wird. — Glückliche Kinder!



Franz Xaver Gruber

Der Herr Oberlehrer nimmt mich in dem niedlichen Schulhaus (s. Bild S. 147) aufs herzlichste auf und führt mich sogleich in seines einstigen Vorgängers Arbeitszimmer, wo unser Weihnachtslied seine Geburtsstunde feierte. In feierlich ergriffener Stimmung begebe ich mich auf seine Bitte an das Harmonium und spiele das Lied. Und nun zeigt er mir das kleine Schulzimmer, wo Franz Gruber unterrichtete und in dem sich jetzt ein von der Gemeinde

[1] 1. Kapitel „Heimat und Geburt des Liedes“ aus des Verfassers soeben erscheinender Schrift „Stille Nacht, heilige Nacht. Die Geschichte des Liedes zu seinem 100. Geburtstag“. Mit 7 Bildern. Regensburg, Fr. Pustet. Preis 1.80 *M*.

gestiftetes, hübsches Bild: „Stille Nacht, heilige Nacht" befindet, dann seine auf das Lied bezüglichen Schätze, und endlich gibt er mir wertvolle Aufschlüsse über Arnsdorf und seine Geschichte.

Arnsdorf (Dorf des Arn) ist eine Gründung des Salzburger Erzbischofs Arn († 24. Januar 821), des Nachfolgers des heiligen Virgilius. Im Jahre 927 übergab Erzbischof Adalbert II. seine Besitzungen daselbst den Brüdern Eginolf und Walter, wodurch die Ortschaft zum Stammsitz eines Adelsgeschlechtes wurde. Kurze Zeit nach 1072 kam „Arnistorf" an die Edlen von Haunsperg, aber schon Friedrich von Haunsperg verkaufte es 1144 an Baldericus, Abt von St. Peter in Salzburg, der bald darauf auch die umliegenden Waldungen erwarb. Da die Bevölkerungszahl infolge der Ausreutungen rasch wuchs, erhob sich auf den Besitzungen der Herren von Lamprechtshausen um 1170 eine eigene Pfarrkirche, zu deren Sprengel auch Arnsdorf gehörte und heute noch gehört. Das Gotteshaus daselbst, ursprünglich nur eine Kapelle, wurde 1241 unter Abt Konrad I. vergrößert und zur Filialkirche erhoben. Nach einem Dokument vom 22. August 1241 übergab sodann Eberhard II., Erzbischof von Salzburg, die Pfarrei Lamprechtshausen mit allen Rechten und Einkünften dem Benediktinerstift in Michaelbeuern und seit dieser Zeit wird die Seelsorge in der Pfarrei von den dortigen Benediktinern ausgeübt.[1] Einer der Benediktineräbte dieses Stiftes, Nikolaus III. Achatz, wurde der Begründer der Schule in Arnsdorf, und der erste Lehrer, der an der Schule am 12. November 1807 Anstellung fand, war — Franz Gruber.

Unbekannt war mir bisher, daß Arnsdorf seit den frühesten Zeiten eine vielbesuchte Wallfahrt „zu Unserer Lieben Frau" ist, über deren Geschichte aus der Feder des jetzigen Herrn Oberlehrers ein interessantes Schriftchen[2] unterrichtet. Und als mich der liebenswürdige Verfasser in die Wallfahrtskirche selbst führte, war ich überrascht von den vielen Kostbarkeiten, die dieselbe birgt. Auch die Orgel, an der Franz Gruber während seiner Wirksamkeit in Arnsdorf saß, ist noch vorhanden, allerdings mit einem merkwürdigen blauen Gehäuse geziert, das mit den blauen Seitenaltären harmoniert. Wenn die Wallfahrt in letzter Zeit auch nicht mehr einen so starken Besuch aufzuweisen hat wie früher, so ist sie doch nicht ganz vergessen.

Und als ich Abschied nahm von dem stillen und doch so bekannten Dörfchen und von seinem idealen Lehrer, einem Mann von altem Schrot und Korn, da fühlte ich, daß ich ein geheiligtes Fleckchen Erde verlassen, und schweigsam, in Gedanken verloren, pilgerte ich — unter strömendem Regen — wieder der Salzach zu. Den gleichen Weg, von den luftigen Höhen herab nach Oberndorf, wanderte Gruber gar oft. Auch in jener denkwürdigen Christnacht des Jahres 1818!

Oberndorf! In deiner Kirche erklang zum erstenmal jene fromme Weise, die nun in tausend und abertausend Kirchen des Erdkreises alljährlich in der heiligen Nacht ertönt. Welch große und erhabene Mission hast du damals erfüllt! Ich lenke meine Schritte zur Kirche. Sie ist nicht mehr, — ein Kartoffelfeld, rings von alten Häusern umgeben, bezeichnet die Stätte, wo sie einst gestanden. Und das kam so.

Als im Jahre 1816 der Vorort Oberndorf von dem bayerischen Städtchen Laufen abgetrennt und durch die Salzach die zukünftige Grenze zwischen Bayern und Österreich gezogen wurde, erfolgte die Erhebung Oberndorfs zur Pfarrei. Nun war aber die an der Salzach sich hinziehende Ortschaft infolge ihrer tiefen Lage einer ständigen Überschwemmungsgefahr ausgesetzt und hatte wiederholt unter den reißenden und tückischen Wassern des Flusses zu leiden, und zwar nicht nur die am Ufer der Salzach unmittelbar liegenden Häuser, sondern auch die wegen des feuchten Grundes auf Piloten erbaute Pfarrkirche zum heiligen Nikolaus. Anfangs dieses Jahrhunderts war dieselbe bereits so in Mitleidenschaft gezogen, daß ein Einsturz zu befürchten war, und deswegen erhielt am 30. November 1903 das Pfarramt den behördlichen Befehl, die Kirche zu

[1] In Arnsdorf fand vom 2. Febr. 1376 ab täglich die Feier des hl. Meßopfers statt; die Benediktiner erhielten hiefür „116 Pfund alter Regensburger Pfennig".

[2] Franz Leitner, Die Wallfahrtskirche zu Unserer Lieben Frau in Arnsdorf (im Selbstverlag des Verfassers), dem auch die obigen Daten entnommen sind.

schließen.[1] Daß ein solcher Auftrag für eine Pfarrgemeinde einen schweren Schlag bedeutet, läßt sich begreifen. Und so blieb denn dem Pfarrherrn von Oberndorf und seinen Pfarrkindern nichts anderes übrig, als an einen Neubau zu denken. In verhältnismäßig kurzer Zeit, von zielbewußter, energischer Tatkraft gefördert, erhob sich auf dem anderen, hochgelegenen Ufer der Salzach bald ein prächtiges Gotteshaus, das am 25. November 1906 die kirchliche Weihe erhielt. Zugleich bauten sich um die neue Pfarrkirche eine Reihe der vom Überschwemmungsgebiet Heimgesuchten an, so daß hier ein „Neu-Oberndorf" erstand, das durch eine mächtige, ebenfalls neue Brücke mit Laufen verbunden bzw. getrennt — auf jeder Seite ist ein ernst und finster dareinschauender, aber im Grund des Herzens doch gutmütiger Grenzjäger postiert — einen stattlichen Anblick gewährt.

Und die alte Kirche? Sie war mit dem Schließungsbefehl ihrem Schicksal verfallen, wurde allmählich niedergelegt und ist nun, wie bereits oben erwähnt, spurlos vom Erdboden verschwunden, damit allerdings auch ein für die Geschichte des „Stille Nacht, heilige Nacht" wertvolles Denkmal (siehe Bild S. 145). Erhalten geblieben ist noch der alte Pfarrhof, unmittelbar neben der abgetragenen Kirche: Hier wohnte der Hilfspriester Joseph Mohr und hier hat er den Text des Liedes geschaffen.

Es war mein erster Gang, Mohrs ehemalige Wohnung aufzusuchen, die mir von einem liebenswürdigen Oberndorfer Herrn näher bezeichnet wurde. Ich klopfe an die erste Türe und bringe mein Anliegen vor. Ein *„non capisco"* tönt mir bescheiden, fast furchtsam entgegen; es sind Flüchtlinge des Krieges, evakuierte ‚Walsche', die aus dem Trentino und Isonzogebiet hier Unterkunft angewiesen erhielten. Daß ich bei ihnen auf meiner „Entdekkungsfahrt" keine Auskunft und kein Verständnis erholen konnte, war mir klar, und so klopfe ich an der nächsten Türe. Eine freundliche ältere Frau öffnet und gewährt, etwas überrascht über meine Bitte, in liebenswürdiger Weise Einlaß. Sie führt mich in ein kleines, nettes Zimmer, das sie als die ehemalige Wohnung der „Herren Vikare" bezeichnet; nach der bestimmten Angabe meines obigen Gewährsmanns ist es das Wohnzimmer Jos. Mohrs. Der guten Frau ist weder der Name Mohr noch die Tatsache bekannt, daß sie an einer historisch so berühmten Stätte wohnt. Merkwürdig! Ein ähnlicher Fall, wie ich ihn in Palestrina bei dem guten italienischen Mütterchen erlebte, das des weltberühmten Meisters Giovanni Pierluigi da Palestrina Häuschen bewohnt. Die Worte, die ich mit Bezug hierauf an einer anderen Stelle niederschrieb,[2] möchte ich auch hier, wenn auch in bescheidenerem Maße, anwenden: „Mit dem Bewußtsein, daß die guten Leute, die hier wohnen, keine Ahnung haben von der historischen Größe, die sie auf Schritt und Tritt umgibt, verließ ich die berühmte Stätte."



St. Nikolauskirche in Oberndorf

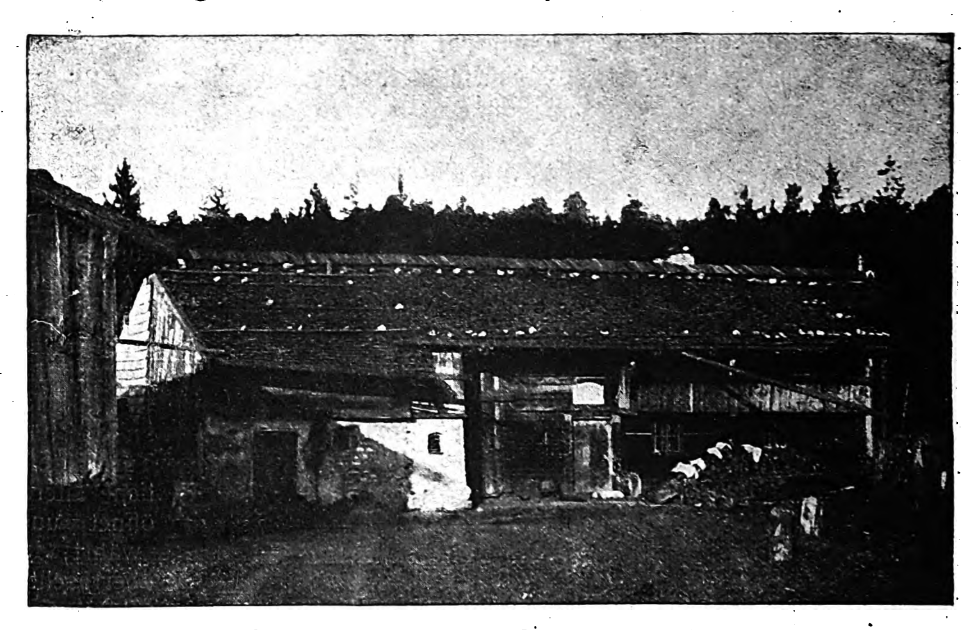
Da nun aber Mohr nicht in Italien, sondern in Österreich lebte, so wäre es wünschenswert und würde von den Verehrern des bescheidenen Mannes sicherlich freudigst begrüßt werden, wenn außer dem schönen Denkmal, das zu seinem Andenken in der neuen Pfarrkirche in Oberndorf enthüllt werden wird, auch an seiner Wohnung, wo das Lied entstand, eine bescheidene Gedenktafel an diese historische Stätte erinnerte. Ich weiß aus eigener Erfahrung, wie dankbar die Mitwelt solche verdiente Ehrungen auf-

[1] Gütige mündliche Mitteilung des H. H. Pfarrers von Oberndorf, Max Fellacher.
[2] Stuttgarter „Neue Musikzeitung", 19. Heft, 1917, S. 297; *Musica Sacra*, 10/11. Heft, 1917, S. 130.

nimmt und wie bedeutsam dieselben für die Nachwelt sind. Und oft bedarf es nur einer Anregung, wie die Gedenktafel für den bekannten Reformator der katholischen Kirchenmusik, Dr. Franz Witt, gezeigt hat, die ich zum 25. Todestage des Meisters am 2. Dezember 1913[1] an seinem Geburtshaus in Walderbach, aus freiwilligen Gaben geschaffen, enthüllen konnte.

Soviel über die Heimat des Liedes. Nunmehr wollen wir Näheres und Verlässiges über die Entstehung desselben hören.

„Es war am 24. Dezember des Jahres 1818, als der damalige Hilfspriester Herr Joseph Mohr bei der neu errichteten Pfarr St. Nicola in Oberndorf dem Organistendienst vertretenden Franz Gruber (damals zugleich auch Schullehrer in Arnsdorf) ein Gedicht überbrachte mit dem Ansuchen, eine hierauf passende Melodie für 2 Solostimmen samt Chor und für eine Guitarre-Begleitung schreiben zu wollen. Letztgenannter überbrachte am nämlichen Abend noch diesem musikkundigen Geistlichen gemäß Verlangen, so wie selbe in Abschrift dem Original ganz gleich beiliegt, seine einfache Composition, welche sogleich in der heiligen Nacht mit allem Beifall produziert wurde."



Geburtshaus Franz Xaver Grubers in Hochburg

Das ist die Entstehung des Liedes, wie sie der Komponist mit einfachen Worten in einem Schriftstück „Authentische Veranlassung zur Composition des Weihnachtsliedes ‚Stille Nacht, heilige Nacht'", das mir durch die Güte seines Enkels, H. Pfarrchordirektor F. X. Gruber in Meran, in Grubers Handschrift vorliegt, für die Königliche Hofkapelle in Berlin nebst einer Kopie der Komposition am 30. Dezember 1854 niederschrieb.[2]

Wir dürfen uns nicht wundern, wenn um diesen schlichten Vorgang die Legende ihr Gewand gewoben:[3] Dem „jungen Lehrer" stirbt kurz vor Weihnachten seine Gattin, nach anderer Fassung sein Kind;[4] einsam und verlassen sitzt er an der Bahre, nur eine arme Waise ist ihm als teures Andenken an sein Weib geblieben. Da tritt bei dem gramdurchwühlten Vater „ein alter, würdiger Priester" ein und übergibt ihm ein Weihnachtsgedicht. Der Lehrer setzt sich an das Instrument und singt sich seine wunde

---

[1] *Musica Sacra* 1913, S. 300 ff.

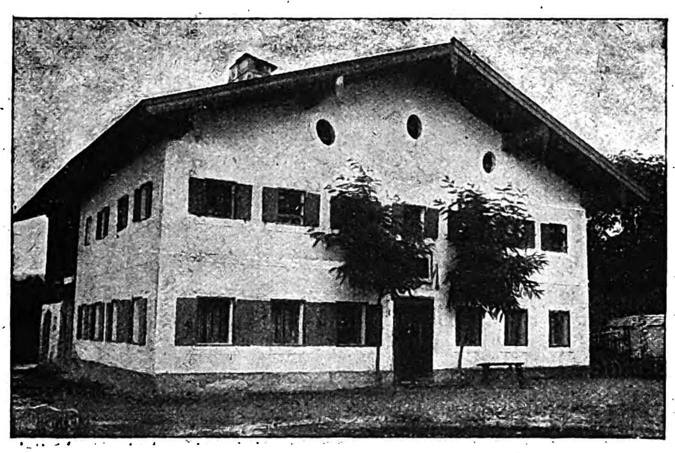
[2] Vgl. „Der Burggräfler", Meran, 23. Jahrgang 1905, Nr. 102 und 103.

[3] Oberösterreichische Volkszeitung, Dezember 1910; „Stille Nacht, heilige Nacht", Skizze in Adrians Heimatbuch ‚Unser Salzburg', 1816–1916.

[4] „Lagerfeuer", Paderborn, 24. Heft; ebenso in W. Domanskys Weihnachtsspiel „Stille Nacht, heilige Nacht". Paderborn („Kleines Theater" Nr. 398).

Seele unter dem im Lichterglanz erstrahlenden Christbaum in Schmerz aus; es entsteht das trostvolle „Stille Nacht, heilige Nacht“. Ein ergreifendes Stimmungsbild! gleich packend für den Dichter[1] wie für den Maler, aber nicht historisch, denn wie wir aus der Lebensgeschichte des Dichters und Komponisten ersehen werden, starb Grubers erste Gattin erst 1825 und der „alte, würdige Priester“ stand damals im Blütenfrühling seines Lebens, im 26. Lebensjahre. Ein anderer, nicht minder poetischer Vorwurf lenkt unseren Blick vom Sterben zum Leben und läßt Mohr das Gedicht am Bette einer Mutter, neben der ihr neugeborenes Kindlein schlafend in der Wiege liegt, dichten.[2] Auch zur Naturbetrachtung nimmt man seine Zuflucht; Mohr soll die Anregung zu seinem Liede bei einer Wanderung durch die nächtliche Winterlandschaft empfangen haben.[3]

Die wirkliche Veranlassung zur Entstehung unseres Weihnachtsliedes lag aber viel einfacher und näher, sie war rein praktischer und sozusagen recht prosaischer Natur. Die Orgel der Pfarrkirche hatte, wohl wegen der Feuchtigkeit der Kirche, ihren Dienst versagt, und so stand man vor der Tatsache, in der heiligen Christmette auf den feierlichen Orgelklang verzichten zu müssen. Um diesen betrübenden Mangel, der fast an die Armut des Stalles zu Bethlehem erinnert hätte, dem gläubigen und andächtigen Volke nicht gar zu sehr fühlen zu lassen, dichtete der Hilfsgeistliche Mohr das schlichte Weihnachtslied, überbrachte es seinem Freund Gruber, damit er es für zwei Solostimmen, Chor und Gitarrebegleitung — statt der fehlenden Orgel — in Musik setze. Gruber ging sogleich ans Werk und hauchte dem lieblichen Text, der ihn aufs tiefste ergriffen hatte, tönendes Leben ein. Eilenden Schrittes wanderte er dann hinab nach Oberndorf und übergab die Komposition dem Dichter. Und noch am selben Abend wurde „Stille Nacht, heilige Nacht“ bei der Christmette in der Pfarrkirche zu Oberndorf zur Aufführung gebracht: Mohr sang mit seinem hellklingenden Tenor die Oberstimme, zugleich mit der Gitarre begleitend, Gruber mit volltönendem Baß die Unterstimme, der Chor der Sängerinnen wiederholte nach jeder Strophe die vier Takte des vierstimmigen Satzes.


Schulhaus in Arnsdorf, die Geburtsstätte des Liedes

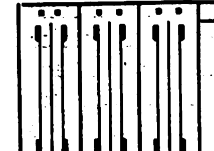
So hatten Dichter und Komponist ihrem Lied an einem Tage das Leben geschenkt, und die andächtig lauschenden Kirchenbesucher Oberndorfs ahnten wohl kaum, daß sie der Erstaufführung eines Weltliedes beigewohnt hatten. Nur die Frau Franz Grubers scheint, mit Seherblick in die Zukunft schauend, die Größe des Augenblicks gefühlt zu haben, als sie auf dem Heimwege nach Arnsdorf zu ihrem Manne die Worte sprach: „Franzl, das wird man noch singen, wenn wir längst gestorben sind.“

[1] Vgl. „Deutsches Wochenblatt für das obere Innviertel“, 1898, Nr. 56.

[2] „Wie unser schönstes Weihnachtslied ‚Stille Nacht, heilige Nacht‘ entstand.“ Linzer Post, 21. Dezember 1913.

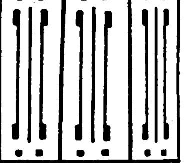
[3] „Mississippi-Blätter“, St. Louis, Illustrierte Beilage vom 23. Oktober 1900; „Sendbote“, Innsbruck, Dezember 1912.





Haller-Studien

Von W. Hohn, Lehrer und Chorregent
Bad Homburg v. d. H.



IV. (Schluß)

X. Die bisher behandelten Offertorien Hallers gehören vorzugsweise in das Gebiet der harmonisch polyphonen Schreibweise. Die eigentliche Motettenform, wie sie bei den Alten gebräuchlich war und von Haller a. a. O. zur Darstellung gelangte, ist im Opus 80 verhältnismäßig wenig vertreten. Es hat das seinen Grund einmal in der Eigenart der behandelten Texte, zum anderen wohl in dem Umstande, daß in Pfarrkirchen, für die die Sammlung in erster Linie bestimmt ist, nur sehr selten die nötige Zeit zur Aufführung eines längeren Motetts vorhanden ist. In der Regel fehlen ja auch an den meisten Orten die Kräfte dazu. Das eine dürfte sich aus dem Gesagten schon ergeben haben: Wenn Haller einmal ein Thema anschlägt, dann hält er auf gute Anpassung zum Textwort, befleißigt sich kurzer, leichtfaßlicher Themen, charakteristischer Motive und wohlüberlegter Anlage der Durchführungen. In dem Offertorium *in festo B. M. V. de Monte Carmelo* setzt er auch der Motettenform vergangener glorreicher Zeiten ein neues Edelreis auf. Die Veranlassung hierzu gibt der Text, der sich aus einer Anrede an die Mutter Gottes und zwei ihr vorgetragenen Bitten zusammensetzt. Die sprachliche und musikalische Gliederung ergibt sich wie folgt:

I. a) (Takt 1—8.) 1. *Recordare* (Takt 8—11.) 2. *Virgo mater* } imitatorisch behandelt mit Ganzschluß auf der I.

(Takt 12—20.)
b) *in conspectu Dei* — chorweise gesetzt (2 Takte drei Oberstimmen, 2 Takte drei Unterstimmen, $4\frac{1}{2}$ Takte vierstimmiger Satz, hierauf unvollkommener Ganzschluß auf der V mit voraufgehender Modulation dahin).

(Takt 21—26.)
II. *ut loquaris pro nobis bona* — harmonisch polyphon mit Ausnahme von *„bona"* = imitatorisch mit Halbschluß auf der I.

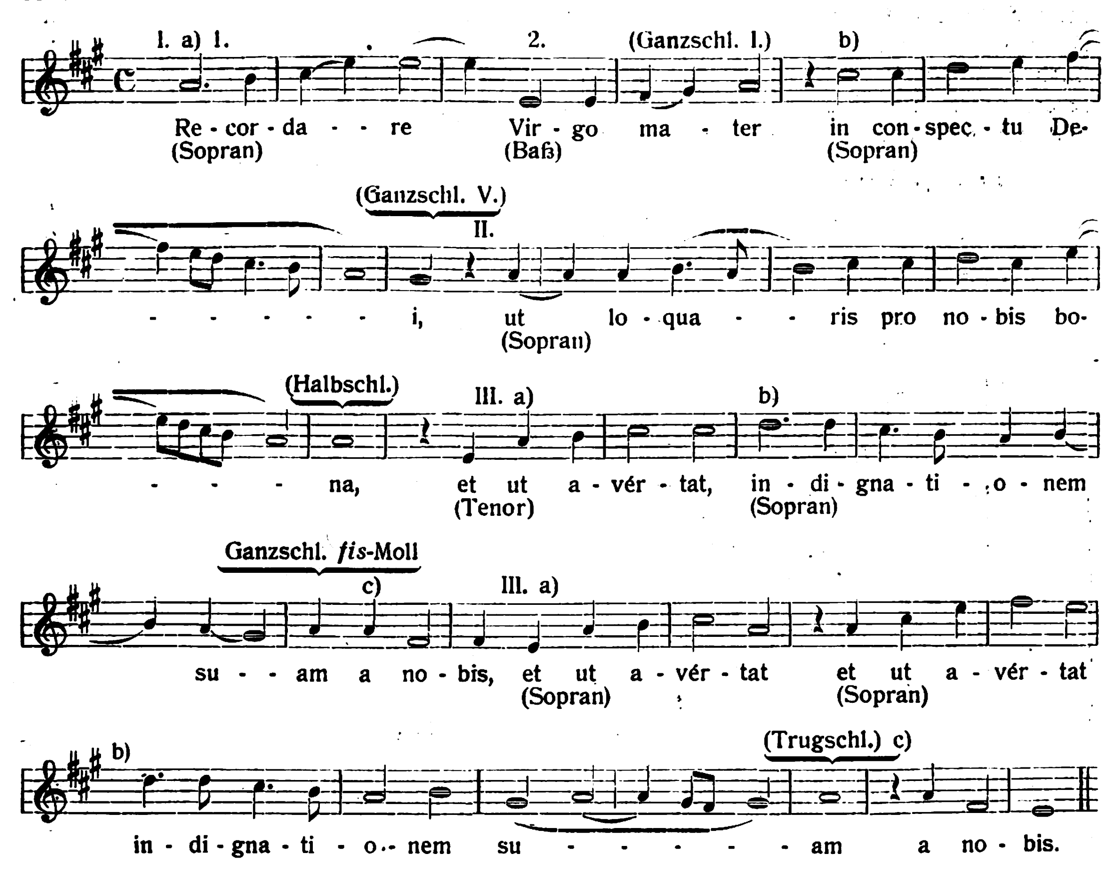
(Takt 26—47.)
III. a) *et ut avértat* — imitatorisch dargestellt.
b) *indignationem suam* — in Sopran und Baß vorzugsweise thematisch.
c) *a nobis* — kadenzartig gehalten.

Die verarbeiteten Themen (siehe unten) sitzen dem Texte wie angegossen. Größere melodische Ausladungen finden sich nur über *Dei, bona* und *nobis*.

Unter den imitatorisch gehaltenen Partien ziehen besonders zwei die Aufmerksamkeit auf sich. Das vom Sopran angestimmte *„Recordare"* mutet uns in der hellen, freundlichen *A*-Durtonart an wie das Gebet eines unschuldigen Kindes, das sich mit dem *Memorare* des heiligen Bernhard an die allerseligste Jungfrau wendet. Dem Kinde folgen der Mann (Tenor), der Jüngling (Alt), der Greis (Baß), alle sprechen denselben Gedanken aus. Den Höhepunkt der Komposition hat der Komponist — sehr natürlich — in die Worte *„et ut avértat"* gelegt, womit der umfangreichere dritte Teil (Takt 26—47) eingeleitet wird. Beim ersten *„a nobis"* gebärdet sich der Baß, als solle bereits in Takt 34 Schluß gemacht werden. Der Sopran aber hat gerade im letzten Augenblick ein nochmaliges *„a nobis" pianissimo* gebracht und diesen Moment benützt der Tenor, sein Thema aufs neue mit besserem Erfolge anzuschlagen. Der Alt hilft in Terzen nach und die Absicht der Baßstimme ist vereitelt. Nun hebt auch der Sopran noch einmal an,

genau mit denselben Tönen und in der gleichen Lage wie beim ersten *„et ut avertat"* — und nach einer Viertelpause in gesteigertem Pathos zur Höhe schreitend, dem Angesichte Gottes (siehe bei dem *Dei* unter Ib denselben hohen Ton *fis*) gleichsam näher gerückt. Die zweite Intonation des *„et ut avertat"* in den drei Oberstimmen veranlaßt aber jetzt auch den Baß sich bei der zweiten Durchführung (siehe Takt 36) mehr aktiv zu betätigen, das passive Verhalten in begleitender Weise des Taktes 28 aufzugeben. Da bekommt der Schlußteil trotz der scheinbaren Wiederholung des in Tenor und Sopran bereits schon einmal Gesagten eine ganz neue Wendung und diese löst wiederum eine ungeahnte Wirkung unverminderter Kraft im Vertrauen auf Erhörung aus. Ja, die Baßstimme, die vordem gleichgültig nebenher gelaufen ist, übernimmt von *„indignationem"* an die Führung des Ganzen, man sehe doch, wie bereitwillig sich der Sopran ganz im Sinne des Führers anschließt. (Vergleiche Takt 39—41 in der obersten mit Takt 38—40 in der untersten Stimme.)

Sollen wir nun den angehenden Kirchenkomponisten noch auf etwas hinweisen, das sein ganzes Interesse beansprucht, so ist es das Fortspinnen der Gedanken, vor allem aber die einfach nicht zu beschreibende Art, wie das Voraufgehende in das Nachfolgende übergreift, so daß die Teile und Teilchen schließlich doch als Ganzes erscheinen. Die Klarheit des Satzes ermöglicht die Wiedergabe sämtlicher Themen in folgendem Melodiefaden:



Für den kirchlichen Sängerchor kann es keine schönere Aufgabe geben, als durch den Vortrag einer solchen Komposition der gütigen „Königin des Friedens" alle Anliegen dieser schweren Kriegszeit zu Füßen zu legen. Du aber, lieber Chorregent, wenn du diesen Satz vorbereitest oder dirigierst, sei eingedenk der Mahnung: „Ziehe die Schuhe von den Füßen, denn der Ort, worauf du stehst, ist geheiligtes Land!" mit anderen Worten: Gib den bescheidenen, frommen Haller mit der Wärme und Liebe, die er verdient, denn

das Stück, das du dirigieren willst, ist reine, edle *Musica sacra*. Vorerst mußt du aber selbst in den Geist der Komposition eindringen, deshalb verfahre im Sinne des alten A. Fr. J. Thibaut, der im Kapitel VII (Über genaue Vergleichung der Werke großer Meister) seines bekannten Buches „Über Reinheit der Tonkunst“[1] schreibt: „Wer die Musik in ihrem innersten Wesen ergreifen will, der muß Partituren aufs genaueste studieren, er muß Singstücke selbst durchsingen, von Stimme zu Stimme durchsingen, damit er recht fühle, wo eigentlich das Gewicht liegt; und er muß sich mit den größten Meistern ganz bekannt zu machen suchen.“

Ich komme zum Schlusse meiner Ausführungen auf die eingangs erwähnte Abhandlung Dr. M. Sigls zurück. Wir erfahren von ihm, daß Meister Haller von anderer Seite einer großen Einseitigkeit bezichtigt worden ist. Ich glaube mit dem verehrten Herrn Verfasser des genannten Aufsatzes derselben Ansicht zu sein, wenn ich sage: Freuen wir uns dieser Einseitigkeit! Diese große Einseitigkeit hat trotz allem etwas Anziehendes. Mir ist es wenigstens oft schon bei Haller genau so ergangen, wie beim alten, treuherzigen Thomaskantor Sebastian auch. Nachdem ich dickleibige Bände moderner und modernster Orgelsachen redlich durchgearbeitet hatte, kam ich immer wieder zum Leipziger Orgelmeister, um mich an den kristallklaren Wässerlein seiner ursprünglichen Natürlichkeit zu erquicken. So habe ich ganze Stöße allermodernster Kirchenkompositionen gründlich studiert, darin auch — ich will es nicht verschweigen — manch schöne Blüte entdeckt, eine ungetrübte Freude, wie bei den Kompositionen des alten Stiftskapellmeisters in Regensburg, fand ich bei keinem unserer Modernen. Haller zog mich immer wieder an. Das ist wohl auf das Konto seiner großen Einseitigkeit zu setzen. Darum noch einmal: Freuen wir uns dieser einzig dastehenden großen Einseitigkeit, sie wird und muß Früchte zeitigen!

[1] Neuausgabe von R. Heuler, Paderborn 1907, S. 83.

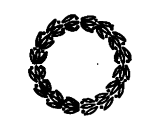
Ein lateinisches „Stille Nacht, heilige Nacht“[1]

1. Alma nox, tacita nox!
Omnium silet vox,
Sola virgo nunc beatum
Ulnis fovet dulcem natum.
Pax tibi puer, pax!

2. Alma nox, tacita nox!
Angeli sonat vox
Halleluja! O surgite
Pastores hic accurite!
Christus Deus adest.

3. Alma nox, tacita nox!
O Jesus, tua vox
Amorem nobis explanat,
Nos redemptos esse clamat
In tuo natali.

[1] Näheres hierüber siehe K. Weinmann „Stille Nacht, heilige Nacht“, Regensburg, Fr. Pustet, Seite 65 ff.



Zeremonien der russischen Kirche

Von Gymnasialmusiklehrer Max Steege, Neustadt (W.-Pr.)



Ein jedes Land hat seine Eigentümlichkeiten, seine eigenen Sitten und Gebräuche. Rußland zeigt eine große Vorliebe für schöne Kirchen, die in allen Städten und Dörfern eine Zierde der Ortschaft bilden.

Es ist gasklarer Himmel. Die Morgensonne beleuchtet die weißen Wände der gemauerten Kirche und wirft ihre Strahlen durch die großen Fenster auf den mit Steinfliesen ausgelegten Boden, der aus Anlaß des gestrigen Pfingstfestes (23. 6. n. St.) mit frischem Schilf dicht bestreut ist. So anheimelnd das Innere dem Russen auch vorkommen mag, unserm Auge erscheint die Innenausstattung leer und dürftig. Der Hauptschmuck unserer Kirchen, der Altar, fehlt. Nur ein einfacher, tischähnlicher Aufbau steht in einem für das Volk abgeschlossenen Raum. Bei der Andacht öffnen sich die Türen, und der hier im Heiligtum waltende Pope wird sichtbar. Fahnen, unförmige Tragebilder, ein paar Marienbilder, das Bild des heiligen Nikolaus und des Erzengels Michael vervollständigen die Ausschmückung. Vor einem Muttergottesbilde spendet eine ewige Lampe ein rotgedämpftes Licht. Dem verschlossenen Raum gegenüber liegt die Empore. Kein Instrument hat hier Aufstellung gefunden. Sie dient lediglich zur Aufnahme der Sänger. Ein Meßgewand, wie es unsere Priester tragen, kennt die russische Kirche nicht. Meistens wird der auch bei uns gebräuchliche Vespermantel, die Farbe der Zeit entsprechend, um die Schultern gehängt. Als Kopfbedeckung ist ein violettes Birett gewählt. Gar verschieden sind auch die Zeremonien.

Der Marktplatz ist belebt von buntgekleideten Mädchen und Männern; letztere sind zum Teil in russischer Soldatenuniform erschienen. Von weitem her tönt ein eigentümlicher langgezogener Ton. Er kommt näher, immer näher, bis an der Mauerecke ein Wagen auftaucht. Auf diesem sitzen 6 Brautjungfern und künden in einer eintönigen Melodie die Ankunft des Brautpaares an, das in einem der nächsten Panjewagen, die wie ein breiter Strom die Straße füllen, folgt. Zwischen dem Singen hatte man schon einige Male das „klingende Spiel der Musikkapelle" gehört. Nun kam sie in Sicht. Eine wimmernde Geige und eine Ziehharmonika spielten einen russischen Tanz. All das Singen, Bimmeln und Musizieren vermengte sich in der Luft zu einem summenden Getöse, das wir mit einem Worte „Lärm" bezeichnen.

Die Wagen halten vor der Kirche. Brautpaare und Hochzeitsgäste — an einem Tage fanden in unserer kleinen Stadt 85, im Nachbardorfe 25 Trauungen statt — begeben sich in einem endlos scheinenden Zuge in die Kirche zur Hochzeitsfeier. Drei Brautpaare treten jedesmal an. Der Pope erscheint, singt abwechselnd mit 2 Sängern, betet und nimmt den Ringwechsel vor. Hinter jedes Brautpaar haben sich zwei Trauzeugen gestellt, die eine vom Popen dargereichte Krone über die Häupter jener halten. Es ist dies keine leichte Aufgabe, da die Zeremonien längere Zeit in Anspruch nehmen. Es folgt das Abendmahl. Jedes der Paare läßt der Pope aus einer kleinen Schale Wein trinken. Ein dreimaliger Rundgang unter Gebeten um den in der Mitte der Kirche stehenden Tisch, auf dem die erforderlichen Kirchensachen ausgebreitet sind, das Abnehmen und Küssen der Krone und eines Kreuzes beendigen die Trauungsfeierlichkeiten. Noch ein Gang der Paare zu den Stufen des verschlossenen Heiligtumes, ein Küssen der Steinfliesen und die Kirche leert sich allmählich.

Jetzt versammelt sich die Menge auf dem Marktplatze zu einem Tanze, ein Juchzen und Johlen der „Panjes und Panjenkas" und langsam begeben sich die Gäste unter Glockengeläute, das an den Pferden befestigt ist, nach Hause, um dort bei Geigen- und Cymbalumspiel die Freuden der Hochzeitsfeier auszukosten.

Ein anderes Bild fesselt das Auge des Beobachters. Ein Begräbnis. Auf der Straße bewegt sich ein Trauerzug. Wer von dem Dorfe abkommen konnte, war zur Totenfeier erschienen. Es sind zumeist Frauen in halbfeierlicher russischer Bauerntracht, auf dem Kopfe das unvermeidliche Tuch, das sie Tag und Nacht ziert. Voran auf senkrecht erhobenen Stangen das Kuzifix und Fahnen mit Heiligenbildern. Hinter diesen ein hagerer Mann mit langem Haar und schwarzem Vollbart, um dessen Schultern ein Vespermantel hängt, der Pope. An seiner Seite gehen zwei Knaben, die unseren Ministranten gleichen, der Kantor und zwei Männer mit Laternen. Dann folgt der Sarg, der von vier jungen Leuten nach russischer Sitte offen getragen wird, so daß man die Leiche genau sehen kann. Unter Glockengeläute wird der Tote in der Kirche aufgebahrt. Nun beginnt eine Trauerfeier. Um den Toten herum brennen viele kleine Wachslichter. Zahlreiche Gläubige stehen andächtig in der Kirche umher, da keine Bänke vorhanden sind. In solchen Stunden können die Menschen andächtig beten. Sie gedenken des Toten, den sie in die Erde legen, sie gedenken ihrer eigenen Verwandten, die sie einst begraben. Während die Totengebete gesprochen werden, senkt die lebende Gemeinde das Haupt und schließt die tote Gemeinde in ihre Fürbitte ein.

Der Pope hat noch immer den grünen Vespermantel mit dem großen gelben Kreuze um. Er beginnt mit stillen Gebeten. Nur hin und wieder hört man das Gemurmel russischer Worte. Der größte Teil der Andacht besteht aus einem Wechselgesange zwischen dem Popen und einem vierstimmigen gemischten Chor. Der russische Kirchengesang ist, soviel ich beobachten konnte, kein Volksgesang. Derselbe Chor führt auch den mehrstimmigen Choralgesang mit großer Reinheit und Sicherheit aus. Es ist dieses um so schwieriger, da der Pope nicht immer in derselben Tonart singt, und die Orgeln, die bei uns den Einsatz geben, in den russischen Kirchen fehlen. Weisen, die an jene alter Meister erinnern, unerwartete Modulationen klingen dabei an das Ohr des Hörers. Besonders eigenartig ist die Baßführung. Leider ist es nicht möglich, dieser alten Kirchenlieder habhaft zu werden, da keine Noten vorhanden sind. Sie vererben sich von Geschlecht zu Geschlecht. Unter Absingung eines vierstimmigen Trauerliedes bewegt sich der Leichenzug dem Friedhofe zu. Die Leute stolpern über Hügel, die hier unordentlich aufgeworfen sind. Fast jeder Hügel trägt ein Holzkreuzlein. Den meisten ist das arme Kreuz das erste und letzte Denkmal. Nur wenige bekommen später aufs Grab einen Stein, als Ersatz für so manchen, den man im Leben auf sie geworfen.

Nun wird der einfache, schmucklose Sarg vernagelt. Dann senken sie ihn hinein in ein enges, tiefes Loch. Der Pope spricht seinen Segen, sticht nach allen vier Seiten der Grube je dreimal mit dem Spaten in die um das Grab liegende Erde und wirft drei kleine Schaufeln Sand hinein. Es klingt dumpf und hohl. Auch die Leute drängen sich heran, um ihre Schaufeln Erde hinabzuwerfen. Noch ein letztes Lied, und unter Weinen und Klagen verläßt die Menge den Friedhof.

Weihnachts-Introitus

Wunderbar starker Gott, dem alles Erschaff'ne sich beuget,
Mächtiger König des Alls, den die Himmel der Himmel nicht fassen,
Heute als weinendes Kindlein arm uns geboren im Stalle,
Leise mit sanften Füßchen betrittst du die niedere Erde.

Siehe das Werk deiner Hände, beraubet des köstlichen Friedens,
Nun zum Tale geworden des Jammers und bitterer Klage,
Milder Fürst du des Friedens, dem singen heut' selige Scharen:
„Ehre sei Gott in der Höhe und Friede den Menschen auf Erden."

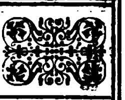
Weiser Vater der Zukunft, in deinen erhabenen Willen
Geben wir unser Geschick. O, hebe die segnenden Hände,
Still' mit allmächtigem Wort die donnernden Wogen des Kampfes,
Schenk' uns, o göttliches Kind, die wir guten Willens, den Frieden.

Cochem

Jodoc Kehrer



Besprechungen

I. Bücher und Schriften

Storck, Dr. K., Geschichte der Musik. 3., vermehrte und verbesserte Auflage. 2 Bände, Stuttgart, Muth. Preis 25 ℳ.

Wenn man bedenkt, wie viele unserer großen, allgemeinen Werke über die Geschichte der Musik Torso geblieben sind, wenn man ferner in Erwägung zieht, wie wenige der vollendeten es zu einer Neuauflage gebracht haben, dann ist die übliche Formel, daß die 3. Auflage des Storckschen Werkes von selbst für seine Güte und Brauchbarkeit spricht, gewiß keine bloße Phrase, sondern offenkundige Wahrheit. Ich habe vor mehr als einem Dezennium der 1. Auflage derselben eine ausführliche Besprechung gewidmet und ihr neben manchen Wünschen eine warme Empfehlung mit auf den Weg gegeben (vgl. Literarische Beilage zur Augsburger Postzeitung 1906, Nr. 12, S. 94 ff.), die ich heute zu ihrer neuen Gestalt in 2 Bänden um so wärmer wiederholen kann. Die geistige Anlage und Gliederung des Werkes — das der Verfasser treffend mit den prägnanten Werken Joh. Seb. Bachs (auf „der Klavierübung ersten Teil") charakterisierte „denen Liebhabern zur Gemütsergötzung" — ist die gleiche geblieben und das klare Herausarbeiten der großen Entwicklungslinie der musikalischen Formen wie der schöpferischen Persönlichkeiten war auch in der Neuauflage dem Verfasser der Leitstern bei seinen Darlegungen. Daß dabei die neuesten Ergebnisse der musikalischen Forschung berücksichtigt wurden, ist selbstverständlich; schon das allein bedeutet eine große Summe von Arbeit, die nur derjenige zu würdigen versteht, der selbst auf diesem Gebiete tätig war. Wenn darum dem kenntnisreichen Verfasser auch das eine oder andere Resultat der oft in kleinen Broschüren und Aufsätzen in Zeitschriften usw. niedergelegten Forschungsergebnisse entging, so wollen wir ihm deswegen keinen Vorwurf machen, sondern auf Ergänzung in der Zukunft hoffen. Eine vollständige Neubearbeitung erfuhr vor allem das letzte der 12 Bücher des Werkes, das die Musik der Gegenwart zum Gegenstande hat. Die Ausführungen, die der Verfasser hier unseren großen Meistern (Pfitzner, Hugo Wolf, Reger, Mahler usw.) nicht bloß in ein paar allgemeinen Phrasen widmet, sondern in eigenen, tiefschürfenden Kapiteln, die besonders auch auf den psychologischen Werdegang des einzelnen Künstlers eingehen (vgl. z. B. das 4. Kapitel „Hans Pfitzner" oder das 8. Kapitel „Das Problem Mahler"), gehören zu den feinsinnigsten des ganzen Buches. Der katholischen Kirchenmusik, über die die meisten Musikgeschichten vielfach zur Tagesordnung überzugehen pflegen, schenkt Storck in der Neuauflage noch mehr Aufmerksamkeit wie bisher, das 5. Kapitel des XI. Buches z. B. ist ein kräftiger Beweis hiefür. Freilich wird es auch dem tüchtigsten Musikschriftsteller, der nicht selbst mitten in der kirchenmusikalischen Bewegung und Gegenwart steht, immer etwas schwer werden hier ein objektives und klares Bild der geistigen Strömungen sowohl als der Produktion in einer gewissen Ebenmäßigkeit und Glätte zu geben; doch Storck hat mit Liebe und Verständnis, gestützt auf verlässige Literatur, hier getan, was in seinen Kräften stand. Diese Anerkennung sei ihm hier freudig ausgesprochen. Mit der blühenden, lebensvollen Sprache des Verfassers harmonieren die kunstvollen Zeichnungen Fr. Staßens. Als Geschenk für den Weihnachtstisch sei darum das Buch unseren Lesern auf das beste empfohlen: mir ist keine Musikgeschichte bekannt, die ihrem Zweck, für das musikalische deutsche Haus zu wirken, nach allen Seiten hin so trefflich gerecht wird, wie die Geschichte der Musik von Karl Storck.

Adler, Dr. G., Studien zur Musikwissenschaft (Beihefte der Denkmäler der Tonkunst in Österreich). 5. Heft. Wien, Artaria, Leipzig, Breitkopf & Härtel. 4 ℳ.

Die „Denkmäler der Tonkunst in Österreich" können mit der vor kurzem erfolgten Ausgabe des 50. Bandes (2 Bände in je einem Jahrgang) auf einen 25jährigen Bestand zurückblicken. Diesem Gedanken tragen die beiden ersten Aufsätze des 5. Heftes der „Studien zur Musikwissenschaft" billig Rechnung. Nach einem „Verzeichnis der bisherigen Publikationen" gibt ihr Leiter, Professor Adler, einen äußerst interessanten Überblick „zur Vorgeschichte" der Denkmäler, aus dessen schmuckloser Darstellung sich ersehen läßt, welch eine Summe von Energie und Opferfreudigkeit notwendig war, um das Zustandekommen derselben zu sichern. Um so größer war der Erfolg. Der Leiter der „Deutschen Denkmäler", Professer Kretzschmar-Berlin, spricht in einem Aufsatz „Die Denkmäler der Tonkunst in Österreich" seinem Kollegen Dank und Glückwunsch aus — dem auch wir Kirchenmusiker uns anschließen (vgl. das Referat S. 154) —, indem er die Bedeutung der bisherigen Bände für die einzelnen Forschungsgebiete skizziert und in die Worte zusammenfaßt: „daß die österreichischen Denkmäler ein unentbehrliches und höchst wertvolles Werk für das geschichtliche Studium bilden. Reich wie dieser Dank für das Geleistete ist die Hoffnung auf das weiter Kommende". Und Professor Adler gewährt uns einen Einblick in die Zukunft, wenn er in seinem Schlußsatz die Mitteilung macht: „In den bisher erschienenen 50 Foliobänden liegt erst ein Bruchteil unsrer die Veröffentlichung erheischenden Kunstschätze vor. Groß sind noch die Aufgaben, die der kommenden Generation harren. Ich möchte ihr den Ehrenschild gern rein übergeben." Möchten die inzwischen eingetretenen Ereignisse die hier ausgesprochenen Hoffnungen nicht ganz begraben!

Unter den wissenschaftlichen Aufsätzen kommen speziell für die Kirchenmusik die zwei folgenden in Betracht: „Zur Kennzeichnung der mehrstimmigen Schreibweise um 1500", in dem Dr. W. Fischer über

Ambros und Riemann hinaus für die Ära Josquin manch neue Beobachtungen feststellt und durch Notenbeispiele illustriert, und „Das Parodieverfahren in den Messen des Jacobus Gallus", dem Dr. P. Pisk eine ganz treffliche, ebenfalls mit Beispielen belegte Studie widmet, die allerdings den erst in den „Denkmälern" zu publizierenden Messen Handls vorauseilt. Der unermüdliche und glückliche Forscher zur Lautenmusik, Dr. A. Koczirz, legt den biographisch-bibliographischen Teil vor zum 50. Band: „Österreichische Lautenmusik zwischen 1650 und 1720", und Dr. J. Pollak-Schlaffenberg einen Beitrag „Die Wiener Liedmusik von 1778—1789" (mit Notenbeispielen) als Einleitung zu einem ebenfalls folgenden Denkmälerband. Wenn wir unserem aufrichtigen Lobe auch ein klein wenig Tadel beimischen müssen, so betrifft derselbe den — Setzer; er möge künftighin in den Kasten mit den größeren Lettern greifen, denn die Typen von S. 27 ff. — ich will gar nicht von denen S. 51 ff. sprechen — sind das reinste Augenpulver.

Cordes, Joh., Liter. Ratgeber für Musikfreunde. Bonn, Borromäusverlag.

Ein derartiger Ratgeber ist ein ebenso verdienstliches wie schwieriges Werk, wie jeder Fachmann und Literaturkenner aus Erfahrung weiß: feste und strenge Grundsätze bei der Beurteilung, einheitliche und ebenmäßige Ausarbeit usw. sind notwendige Prinzipien, soll nicht neben viel Weizen auch viel Spreu vorhanden sein. Im großen und ganzen hat der Herausgeber einen brauchbaren Grundriß geschaffen; für eine Neuauflage wäre noch zu sieben, Bücher z. B. wie Girschner, Repertorium der Musikgeschichte muß ich grundsätzlich ablehnen (vgl. *Musica Sacra* 1917, S. 145).

Max Hesses Deutscher Musikerkalender 1919, 34. Jahrgang. In 2 Teilen (Notiz- und Adreßbuch getrennt). Berlin W. 15, Max Hesses Verlag. 4,50 ℳ.

Die Trennung des Kalenders in 2 Teile hat sich gut bewährt. Die beiden Teile enthalten ein überaus reiches Material von Zusammenstellungen, Tabellen und Daten (Verzeichnis der deutschen Opern- und Operettenbühnen, Musikzeitschriften, Verleger, Musikvereine- und -Verbände, Institute — freilich mitunter in etwas ungleichmäßiger Fassung —, über 30000 Musikeradressen aus etwa 400 Städten usw.), so daß der „Deutsche Musikerkalender" für Interessenten als ein verlässiges und brauchbares Nachschlagebuch gelten darf.

Weinmann, Dr. K., „Stille Nacht, heilige Nacht". Die Geschichte des Liedes zu seinem 100. Geburtstag. Mit 7 Bildern. 1.80 ℳ. (Siehe Aufsatz S. 143 ff.)

II. Kompositionen

Denkmäler der Tonkunst in Österreich. XXV. Jahrg. I. Teil. 49. Bd.: Messen von Heinrich Biber, Heinrich Schmeltzer, Johann Caspar Kerll. Herausgegeben von Guido Adler. Wien und Leipzig. 17 ℳ.

Welchen Dank die katholische Kirchenmusik den österreichischen Denkmälern schuldet, darauf habe ich bei der Anzeige des 48. Bandes, Handl, „*Opus musicum*" V. Teil, bereits hingewiesen (vgl. *Musica Sacra* 1917 S. 146 ff.), wo ich diejenigen Bände verzeichnete, die ausschließlich oder wenigstens zum großen Teil Kirchenmusik enthalten. Der vorliegende Band ist offensichtlich wiederum eine Frucht jener Resolution der kirchenmusikalischen Sektion auf dem Wiener Kongreß 1908, die „eine wissenschaftliche Untersuchung der Instrumentalmusik des 17. Jahrhunderts nach den Quellen als eine dringliche Aufgabe der Gegenwart" erklärte, und der verdiente Leiter der österreichischen Denkmäler hat die Bearbeitung des Bandes selbst unternommen, nachdem er in seinem grundlegenden Aufsatz „Zur Geschichte der Meßkomposition in der 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts" (IV. Heft der Studien zur Musikwissenschaft) den Boden hiefür bereitet. Es sind 4 charakteristische Orchestermessen, die Prof. Adler uns vorlegt: *Missa St. Henrici* für 5stimmig gemischten Chor (2 Soprane) mit Orchester von Heinrich Franz Biber (1644—1704), aus dem Jahre 1701 stammend, *Missa nuptialis* für 6stimmig gemischten Chor (2 Soprane, 2 Tenöre) von Heinrich Schmeltzer (1630—1680) und „*Missa cuius toni* und *Missa à 3 cori*" von Johann Caspar Kerll (1627—1693), beide komponiert 1687. Biber, den Amtsnachfolger des Andreas Hofer als Kapellmeister am Salzburgischen Hofe, kennen wir ja bereits aus den österreichischen Denkmälern, wenn auch nur in seinen weltlichen Werken (vgl. V. Jahrg., 2. Bd. und XII. Jahrg., 2. Bd.), fast ganz unbekannt ist uns dagegen Schmeltzer und doch bildet er mit Kerll ein wichtiges Glied in der Kette, die die Entwicklung und Entfaltung der österreichischen Kirchenmusik umschließt. Auf die einzelnen Messen näher einzugehen, ist uns im Rahmen dieser Besprechung leider nicht möglich; wir hoffen aber im Laufe der Zeit in einem eigenen Aufsatze auf dieselben und ihre Vorläufer in den österreichischen Denkmälern zurückzukommen, denn die Stilmischungen in diesen konzertanten Messen — nicht bloß im Vergleich zueinander, sondern auch in den zusammengehörenden Teilen selbst, man vgl. z. B. nur *Kyrie*, *Gloria* und *Credo* der Heinrichs-Messe von Biber — sind zu interessant, um übergangen zu werden. Schmeltzers „Hochzeitsmesse" wird mit einer „Sonata" vor dem *Kyrie* eröffnet; auch sonst noch zeigen sich solche nach dem Brauche der damaligen Zeit eingeschobene Stücke. Bei der dreichörigen Festmesse von Kerll findet es der Herausgeber „auffallend, daß das *Benedictus* überhaupt nicht komponiert ist". (Vorwort Seite VII.) Der innere Grund hiefür liegt unseres Erachtens nicht so fast darin, daß „die Dekrete und Verordnungen in dieser Hinsicht etwas unklar sind", wie Prof. Adler meint, und „einfach ein Rezitieren mit Einsatz von Versetten auf der Orgel gestatten",

sondern darin, daß statt des *Benedictus* vielfach Motetten, z. B. *Pie Jesu* u. a., eingeschaltet wurden. „Bei einer Aufführung der Messe in unserer Zeit", die sich wohl nur im Konzertsaal vollziehen dürfte, würde ich nicht einer Ergänzung des *Benedictus* „aus einer anderen Meßkomposition der gleichen Zeit" (Vorw. S. VIII) das Wort reden, sondern einer Adaptierung des kurzen *Benedictus*-Textes aus einem anderen ruhig gehaltenen Satz der gleichen Messe, wie es oft mit feinem Verständnis in ähnlichen Fällen in der Praxis geschieht. Daß die Publikation mit der bei dem Herausgeber gewohnten Akribie geschah, braucht wohl nicht eigens erwähnt zu werden; über die Fundorte gibt der sorgfältige Revisionsbericht Auskunft. Und so darf man der Leitung der österreichischen Denkmäler, die trotz der schwierigen Lage keinen Stillstand in ihrer Ausgabe kennt — auch die Ausstattung verrät kaum diese Schwierigkeiten —, zu dem neuesten Bande volle Anerkennung aussprechen.

Mathias, X., Op. 44. Herz-Jesu-Kantate „Tausendmal ich dich begrüße" für Chor- und Volksgesang mit Orgel zur feierlichen Segensandacht. Regensburg, Fr. Pustet. Partitur ℳ 3.50. Stück je 50 ₰.

Prof. Mathias läßt seiner „Michaels-Kantate" (vgl. *Musica Sacra* 1916, S. 74) nunmehr eine „Herz-Jesu-Kantate" folgen, und zwar in der gleichen Anlage. Nach einer „Einleitung" für Orgel folgt das *Pange lingua* für 2 Männerstimmen, hierauf das Einheitslied: „Tausendmal ich dich begrüße, liebevolles Jesuherz", ein Tenor-Solo „Mein Jesu in dein Herz hinein" — das aber für Tenor entschieden zu tief gehalten ist und einem Bariton zuzuweisen sein wird —, mit anschließendem 4stimmigen Chor und einstimmigen Volksgesang. Ähnlich ist der II., III. und IV. Teil gehalten. Das Ganze schließt das *Tantum ergo* für 2 Männerstimmen und das *Genitori* für Volksgesang mit einem Orgelnachspiel ab. Diejenigen Chöre, welche die „Michaels-Kantate" des Komponisten in ihr Programm aufgenommen haben, werden für die vorliegende „Herz-Jesu-Kantate" eine noch viel häufigere und dankbarere Verwendung finden.

Ballmann, P. W., Die Totenmesse nach dem Vatikanischen Choral. Regensburg, Fr. Pustet. 60 ₰.

„Sehr oft wird in den Pfarrkirchen an Werktagen die Totenmesse gesungen. Sie ist also dem Volke wohl bekannt. Aber sie sagt nicht immer zu, weil sie mancherorts nicht entsprechend vorgetragen wird. Vor allem fehlt es am Rhythmus, nicht nur da, wo man nach Choralnoten singt, sondern auch da, wo man sich der Ausgaben mit modernen Noten bedient. Praktisch notwendig scheint es daher, die Totenmesse einmal in moderner Schrift und mit rhythmischen Zeichen unseren Chorsängern zu bieten. Mit richtigem Verständnis gesungen, ergreift sie die Seele tief. Sie wird zum liturgischen Volksgesang — wenn auch nicht in all ihren Teilen D. R. —, zum gemeinsamen Ausdruck verklärter Trauer." Diese Worte, die der Herausgeber im Vorwort schreibt, treffen sicherlich den Nagel auf den Kopf und in diesem Sinne wird auch seine Ausgabe bei unseren Sängern aufklärend und bessernd wirken. Doppelt zu unterstreichen sind sodann seine Angaben „zum Vortrag" (S. 4): „Die Aufteilung der Melodie durch Taktstriche entspricht keineswegs der Takteinteilung unserer modernen Musik, sondern zeigt lediglich Notengruppen mit 2 oder 3 Akzenten; daher auch die Zahl 2 oder 3 hinter den Taktstrichen, je nachdem ein Wechsel in den Akzentgruppen eintritt". Ich kann die Befürchtung nicht unterdrücken, daß unsere an moderne Notation gewöhnten Sänger dies zu wenig beachten, überall hier Takt wittern und den Wald vor lauter Bäumen nicht sehen werden; darum ist die obige Weisung des Verfassers bei Anschaffung des sorgfältig ausgearbeiteten und empfehlenswerten Heftchens sehr zu beachten.

Die gebräuchlichsten Responsorien für den Chor. Regensburg, Fr. Pustet. 20 ₰. 12 Stück 1.80 ℳ.

Die Responsorien für den Gesangschor bei den liturgischen Verrichtungen (Amt, *De Teum*, Litaneien, Wettersegen usw.) finden sich in den verschiedenen Büchern zerstreut verzeichnet. Hier ist der oft benötigte Text (ohne Noten) für die Hand der Sänger zur sofortigen Verwertung praktisch zusammengestellt.

Engelhart, F. X., Op. 77. Trauerlied für 4stimmig gemischten Chor. Regensburg, Fr. Pustet. Partitur 60 ₰, Stück je 12 ₰.

In den aus seinen Marienliedern bekannten vielstimmigen und vollklingenden Harmonien hat hier der Regensburger Domkapellmeister ein leichtes, deutsches Trauerlied geschaffen, wahrscheinlich auf den Heldentod seines Neffen, Leutnant der Reserve Anton Engelhart, eines ehemaligen „Domspatzen". So düster und ernst das Lied beginnt, so friedvoll und tröstend klingt es aus mit dem Motiv der priesterlichen Intonation über dem lateinischen Text „*Requiescat in pace!*"

Berner, O. A., 3 leichte Grabgesänge. Partitur 70 ₰.

Weitzel, W., Trauerklänge. Sammlung von 10 Grabliedern für 1—4st. Frauenchor mit und ohne Orgel. Karlsruhe, Badenia. Partitur 1 ℳ 50 ₰.

Die Bernersche Sammlung enthält 3 Lieder, eines für 4 st. gem. Chor, eines für 3, eines für 4 Oberstimmen. (Die Bemerkung in der langen Vorrede, „daß in Nr. 2 und 3 die Altstimme recht vorteilhaft auch durch Knaben besetzt werden kann," ist in dieser Form nicht recht verständlich.) Die Lieder sind leicht, darum für die meisten Bedürfnisse erwünscht, klingen auch recht gut, ohne daß der Satz auf eine besondere künstlerische Note Anspruch erheben dürfte. — Das letztere ist ohne Zweifel bei den „Trauer

klängen“ des Freiburger Domorganisten W. Weitzel der Fall. Hier spricht ein neuer Komponist, dessen Partitur man es auf den ersten Blick ansieht, daß er aus der Tiefe schöpft, eine starke, musikalische Anlage, die aus langjähriger Praxis nicht nur das musikalische Rüstzeug besitzt, sondern auch einen feinen ästhetischen Sinn verrät, der durch prüfendes Hören und Schauen das wahre Gold von dem falschen zu unterscheiden versteht. Gewiß sind nicht alle 10 Lieder gleichwertig — der Autor wollte auch einfachen Chören mit ganz bescheidenen Liedern entgegenkommen, z. B. Nr. 1, 3, 4 — aber die übrigen, namentlich Nr. 2, 6, 9 und 10 tragen jene Qualitäten an sich, die wirkliche Kunst von handwerksmäßiger Dutzendware unterscheiden. Wir freuen uns aufrichtig dieser Gaben, die nicht nur dem Komponisten selbst, sondern in ihrer schönen und zugleich billigen Ausstattung auch dem weitblickenden und tatkräftigen, neuen kirchenmusikalischen Verlage Badenia zur Ehre gereichen.

Chlondowski, Dr. A. Zasady Harmoni.

— — Op. 32, Piesni za dusze zmartych. Verlag der Organistenschule in Przemysl.

Salesianerpriester Dr. Chlondowski, der 1911 die Regensburger Kirchenmusikschule besuchte, hat mitten im Kriege in Przemysl eine Organistenschule begründet. Für deren Schüler schrieb er die vorliegende Harmonielehre, die in übersichtlicher und klarer Anordnung die Elemente der Harmonielehre darbietet. Auch seine 10 Gesänge *pro defunctis* für eine Singstimme mit Orgel- oder Harmoniumbegleitung zeigen den erfahrenen Meister, der die Theorie nicht nur selbst zu lehren, sondern auch in melodienreichen und formsicheren Kompositionen anzuwenden versteht.

Kügele, R., Op. 327. „Festmarsch“ für Klavier zu 2 und 4 Händen, 4stimmigen Violinchor, 4stimmigen gemischten Chor *ad lib.* Augsburg, Böhm & Sohn. Klavier 2 ℳ, bzw. 3 ℳ. Violinstimmen 1.20 ℳ, Gesangstimmen 80 ₰.

Der flotte Festmarsch wurde zur Feier des Silberjubiläums der Präparandenanstalt Charlottenburg komponiert, kann aber auch bei festlichen Veranstaltungen in anderen Lehranstalten brauchbare Verwendung finden.

Weihnachtslieder usw.

Ballmann, P. W., Christkindlieder für 1 Singstimme zum Klavier. 2. Heft. Düsseldorf, Schwann. 3. Heft. Regensburg, Pustet. Preis je 1 ℳ 80 ₰.

Welker, M., Op. 76. Zwei Weihnachtslieder für 2—3 Oberstimmen mit Klavier oder Harmonium. Augsburg, Böhm & Sohn. Partitur 1 ℳ 50 ₰; Stimmen je 25 ₰.

Kainradl, J., Zehn Weihnachtslieder für Sopran und Alt mit Harmonium- und Klavierbegleitung.

Kindsmüller, K., Op. 10. Abendgruß ans liebe Jesulein. Ein- oder zweistimmiges Lied im Volkston mit Begleitung. Regensburg, Fr. Pustet. Partitur 30 ₰, Stimme je 5 ₰, 50 St. 2 ℳ.

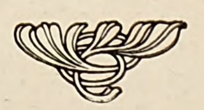
Sattler, C. 3 Fantasien für Orgel. Köln, Tonger. Heft Nr. 1 und 2, je 1.50 ℳ, Nr. 3, 2 ℳ.

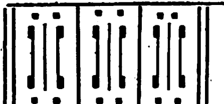
Man kann dem herrlichen Liederstrauß von P. Ballmann viel innerliche Freude abgewinnen. Aus jedem der 5 Lieder spricht edles Empfinden. Dabei sind sie so schlicht, daß Kinder ihre hellste Freude daran haben, wie sich Referent überzeugen konnte. Rühmend sei der Klavierpart hervorgehoben, der in Wahrheit eine „Begleitung“ und keine „Harmonisation“ darstellt. Wie schön der Autor den *cantus firmus* zu umkleiden weiß! Alles ist gut, echt, künstlerisch wertvoll, darum hinein mit dem *Opus* in jedes christliche Haus, wo man die Musik liebt. J. St.

Auch die Welkerschen beiden einfachen Lieder sind für das Haus bestimmt und werden hier ihren Zweck gut erfüllen, ebenso wie die musikalisch wertvollen Vertonungen von Kainradl. Diese letzteren tragen insofern verschiedenes Gepräge, als die einen ausgesprochen weltliche Lieder sind, während die anderen (z. B. Nr. 6) auch in Kirche oder Kapelle ihren Platz finden könnten. Ein zarter Duft umweht sie alle, auch das kunstvolle Nr. 5 „Die hl. 3 Könige“ trotz der langen schweren Noten.

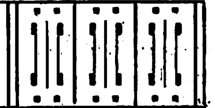
Professor Kindsmüller hat ein besonderes Charisma kleine, leichte Lieder zu schaffen, die das Herz wirklich packen und ergreifen — ich erinnere nur an sein wundersames Marienlied „Muttersegen“ (vgl. *Musica Sacra* 1917, S. 69); — auch der vorliegende „Abendgruß ans liebe Jesulein“ trägt diesen herzinnigen Charakter. An warmer Aufnahme des kleinen Liedchens wird es sicher nicht fehlen.

Von den 3 Orgelstücken Sattlers sind 2 speziell auf die Weihnachtszeit gestimmt: Nr. 1 „Weihnachtspastorale unter Verwendung des Liedes ‚Es ist ein Ros’ entsprungen‘“ und Nr. 2 *„O Sanctissima“*, Variationen und Fuge über eine Melodie von C. Cohen. Nr. 3 bringt eine Fantasie über „Großer Gott, wir loben dich“ in Form von Variationen. Die Kompositionen, auf 3 Systeme notiert, sind von mittlerer Schwierigkeit und bieten gewandten Organisten dankbaren Stoff für Kirche (als Nachspiel) und Konzert.





Kirchenmusikalische Rundschau



50jähriges Jubiläum des Allgemeinen Cäcilienvereins. Im letzten Jahre des Krieges, 1918 kann der Allgemeine Cäcilienverein auf ein 50jähriges Bestehen zurückblicken: 1865, auf der 19. Generalversammlung der Katholiken Deutschlands, wurde er von Dr. Fr. X. Witt in Bamberg gegründet. Wir begnügen uns für heute mit diesem kurzen Hinweis und werden im neuen Jahrgang eingehender darauf zurückkommen.

Im Zusammenhang mit diesem Jubiläum möchten wir eines anderen Jubiläums, eines 50jährigen Priesterjubiläums gedenken, das einer jener verdienten Männer zu feiern das Glück hatte, die an der Wiege des Cäcilienvereins gestanden: der in allen kirchenmusikalischen Kreisen hochverehrte und wohlbekannte Präses des Diözesan-Cäcilienvereins Augsburg, H. H. Domkapitular, Prälat Dr. J. N. Ahle. Welch enge Bande ihn mit dem seligen Witt verknüpften, davon hat er uns 1913 als Festredner bei der Wittfeier in Landshut (vgl. *Musica Sacra* 1914, S. 40) in sympathischster Weise erzählt, wie nachhaltig er als Diözesanpräses, als Dirigent und Komponist und Schriftsteller gewirkt, das wissen seine Freunde und Schüler am besten zu sagen und so wollen wir denn der Vorstandschaft des Diözesan-Cäcilienvereins Augsburg das Wort geben und den Text der Adresse zum Abdruck bringen, die dem Jubilar die dankbaren Mitglieder überreichten. Den Gratulanten und ihren Glück- und Segenswünschen aber schließen sich aus ganzem Herzen an die *Musica Sacra* und die zahlreichen Freunde und Verehrer des H. H. Prälaten aus ihrem Leserkreise.

Hochwürdigster Herr Prälat!
Hochverehrter Herr Ehrenpräses!

Unter den Vielen, denen der Tag Ihres fünfzigjährigen Priesterjubiläums ein Tag teilnehmendster Freude ist, dürfen jene sich als Ew. Gnaden besonders nahestehend erachten, welche durch die Pflege der heiligen Kirchenmusik wie durch ein besonders enges Band mit Ihnen verbunden sind, ja welche in Ihnen als ihrem Ehrenpräses ein herrliches und verdienstvolles Vorbild verehren.

Von Jugend auf verband sich schon in Ew. Gnaden die Sehnsucht nach dem heiligen Priestertum mit der Pflege ernster und kirchlicher Musik; unzertrennlich gingen die von Gott geschenkten Gaben des heiligen Amtes mit der Liebe zur Tonkunst durch ein reiches Priesterleben. Aus dem persönlichen Umgang mit den unvergeßlichen Koryphäen zur Zeit der Wiedererweckung der reinen Kirchenmusik, vor allem aber des feuerdurchglühten Dr. Franz Witt, und aus dem Geiste eines Carl Proske und Johann Georg Mettenleiter, der Sie damals noch umwehte, brachten Sie die Begeisterung für die edelste Form heiliger Kirchenmusik in unsere Diözese. Gleichzeitig erfolgte die Gründung des Diözesan-Cäcilienvereins, dem Ew. Gnaden von Anfang an angehörten und den Sie unter Ihrer Vorstandschaft zu hoher Blüte emporhoben. Vom Chor der Studienkirche in Dillingen aus lehrten und wirkten Sie als ein mächtig anregendes Beispiel und setzten durch den Wohllaut und die Formenschönheit Ihrer Kompositionen, nicht minder durch Wort und Schrift diese Tätigkeit fort bis zum heutigen Tage.

Wer kann ermessen, in welch hohem Grade Sie durch Ihr Wirken das hochheilige Opfer des Neuen Bundes verherrlicht haben? Schließt sich doch Ihr ganzes Lebenswerk in Verherrlichung der heiligen Liturgie zusammen!

Darum bringen die Mitglieder des Diözesan-Cäcilienvereins Ew. Gnaden die herzlichsten und innigsten Glückwünsche zu Ihrem fünfzigjährigen Priesterjubiläum dar und bitten dankerfüllten Herzens den Herrn des Himmels um allen Reichtum seines Segens für Sie und für Ihr Wirken.

Zum bleibenden Andenken an den heutigen Jubeltag werden die feierlichen, kräftig-schönen Vesperharmonien, durch welche Sie all die Jahre hindurch vom Chor der Studienkirche in Dillingen aus das Lob Gottes verkündigten, im Drucke erscheinen, damit an vielen Orten Ihr Wunsch erfüllet werde: *Cantate Domino, quoniam magnifice fecit: exulta et lauda habitatio Sion, quia magnus in medio tui Sanctus Israel.* Freudig stimmen wir zu und sagen: *Bonus et psalmus: Deo nostro sit iucunda decoraque laudatio!*

In dankbarster Verehrung

Die Vorstandschaft des Diözesan-Cäcilienvereins.

Kirchenmusikschule Regensburg. Der 45. Kursus wurde in herkömmlicher Weise am 15. Oktober begonnen und wird von Studierenden aus deutschen und österreichischen Diözesen besucht.

Denjenigen unserer ehemaligen Herren Absolventen, die bisher im Felde oder in den Kasernen standen und nunmehr ihre Entlassung vom Militär erhalten, gibt die Direktion bekannt, daß dieselben zur Auffrischung ihrer Kenntnisse im Orgelspiel Aufnahme in der Kirchenmusikschule finden und daselbst bis zum Antritte eines Postens wohnen können.

Zum Redaktionsschluß trifft noch folgende Mitteilung des „Regenburger Anzeiger" (Nr. 597) ein: „Am Sonntag den 24. ds. abends fand im Stadttheater zu Nürnberg die Uraufführung der Märchenoper ‚Dornröschen' unseres Mitbürgers, Kapellmeister Franz Höfer, statt. Das glänzend instrumentierte, gedankentiefe Werk erzielte nach anfänglicher Zurückhaltung des Publikums von Akt zu Akt steigenden, am Schluß unbestrittenen Beifall." Unseren besten Glückwunsch!

Neue Musikzeitschriften. Mitten im Kriege erfolgte die Gründung von zwei neuen musikwissenschaftlichen Organen, die beide am 1. Oktober ihren ersten Jahrgang eröffneten und im Verlage von Breitkopf & Härtel in Leipzig erschienen: „Zeitschrift für Musikwissenschaft“ herausgegeben von der Deutschen Musikgesellschaft unter Leitung von Dr. Alfred Einstein, München (jährlich 12 Hefte, Preis 24 ℳ) und „Archiv für Musikwissenschaft“ herausgegeben vom Fürstl. Institut für musikwissenschaftliche Forschung in Bückeburg unter Leitung der Prof. Seiffert und Wolf, Berlin und Schneider, Breslau (jährlich 4 Hefte, 24 ℳ). Eigentlich sind es gute, alte Bekannte, die nach dem Zusammenbruch der „Internationalen Musikgesellschaft“ in neuer, prächtiger Form und Aufmachung an die Stelle der alten „Zeitschrift der I. M. G.“ und der „Sammelbände“ traten. Wir wünschen ihnen von ganzem Herzen eine recht glückliche Zukunft im Dienste der musikalischen Forschung und Wissenschaft und damit auch der musikalischen Praxis; die ersten Hefte verheißen das Beste.

---

52. Jahrgang der Musica Sacra!

Die *Musica Sacra* hat trotz aller Schwierigkeiten der Kriegszeit tapfer durchgehalten und steht nunmehr ohne Unterbrechung vor ihrem 52. Jahrgang. Verlag und Schriftleitung geben sich der angenehmen Erwartung hin, daß unsere verehrlichen Abonnenten diesen Umstand gebührend würdigen und auch ihrerseits der Gründung des † Dr. F. X. Witt die alte Treue bewahren werden. Und das um so zuversichtlicher, als trotz des Kriegsendes die Zukunft für unsere Kirche, und damit auch für die Kirchenmusik, im Dunkel liegt; nur ein Fachorgan mag in solch schwierigen und ernsten Zeiten aufklärend und orientierend wirken. Die notwendig gewordene kleine Preiserhöhung von 1 Mark, die seit Beginn des Krieges immer wieder hinausgeschoben wurde, werden unsere Abonnenten bei der allgemeinen Preislage aller Rohmaterialien und Arbeitslöhne als selbstverständlich genehmigen, um so mehr als unser Blatt auch jetzt noch zu den billigsten kirchenmusikalischen Fachorganen zählt. Darum auf Wiedersehen im „Neuen Jahr“, das uns unter Gottes Beistand allmählich wieder bessere Tage bringen möge!

Gnadenreiche Weihnachten

wünschen den verehrlichen Mitarbeitern und Abonnenten

Verlag und Schriftleitung der Musica Sacra



Anliegend eine Bestellkarte für den 52. Jahrgang 1919

Druck und Verlag von Friedrich Pustet in Regensburg

MUSICA SACRA

Monatschrift zur Förderung der katholischen Kirchenmusik

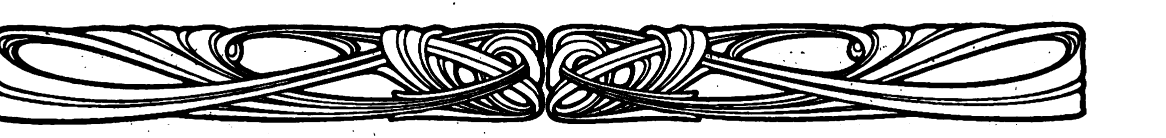
52. Jahrgang 1919

Begründet von **Dr. F. X. Witt,** herausgegeben von

Prof. Dr. Karl Weinmann
Direktor der Kirchenmusikschule Regensburg



Regensburg, Köln, Rom, Wien
Druck und Verlag von Friedrich Pustet



Inhalt

des 52. Jahrgangs 1919 der Musica Sacra

Seite

I. Abhandlungen und Aufsätze

Drinkwelder, Dr. O., Parsch-Salzburg, Dur und Moll in den einfachen Choralrezitationen 130

Gruber, Fr. X., Meran, P. Magnus Ortwein O. S. B. † 153

Löbmann, Dr. H., Leipzig, Über Gesangsreform 113

Moißl, Fr. Prof., Klosterneuburg, Klerus, Schule und kirchlicher Volksgesang 97

Sigl, Dr. M., Josef Groiß. (Zu seinem 30. Todestag) 81

Unger, Dr. M., Leipzig, Hugo Riemann † 141

Wagner, Dr. P. Prof., Freiburg (Schw.), Neue Dokumente zur Lebensgeschichte Palestrinas 5

Walter, K., Seminarlehrer u. Glockeninspektor, Montabaur, „Orgelton und Glockenklang" (nebst 4 Bildern) . 169

Werra, E. v. (†), Ratschläge für Organisten

- I. Das gebundene Spiel 133
- II. Über Registrierung 135
- III. Verwendung der Orgel: 1. Zur Begleitung des deutschen Kirchenliedes 157
- 2. Zu selbständigen Vorträgen . 180

W., Die Gründung des Allgemeinen Cäcilienvereins vor 50 Jahren 7, 21, 42, 94, 106, 122

Seite

Mozartiana:

- I. Mozart und die Kirchenmusik . 58
- II. Mozarts erste Messe und ihre Aufführung in Wien (1768) . . 61
- III. Mozarts Motette „Inter natos mulierum" 61
- IV. Mozart bei den Freimaurern . 62
- V. Der letzte Sprosse des Salzburger Stammes Mozart † . . 67
- VI. Verkauf der Prager „Don Juan"-Partitur und eines Jugendbildnisses Mozarts 68
- VII. Mozart (Gedicht) 68

II. Choral und Liturgie

Guardini, Dr. R., Liturgischer Stil 17

Johner, P. Dom. O. S. B., Beuron,
Ein gregorianisches Kommunionlied 3
Die Communio des Palmsonntags 40
Die Communio des Ostersonntags 49
Die Communio des Fronleichnams 85

Kehrer, Jod., Cochem, Die liturgischen Gesänge für unsere Toten 118

S., Notwendigkeit und Möglichkeit der Wiederbelebung des liturgischen Gottesdienstes in der Diözese Breslau 90

Stögbauer, Is., Friedberg, Nochmals „Notwendigkeit und Möglichkeit der Wiederbelebung des liturgischen Gottesdienstes" 161

Weiß, P. A., Jägerndorf, Die Messe am 3. Fastensonntag „Oculi" . . 38

Seite

Weiß, P. A., Die Messen am Feste des kostbarsten Blutes, am 4. und 5. Sonntag nach Pfingsten . . . 103

Ziegler, Dr. B., München-Solln, Über die Beziehungen der Kirchenmusik zum liturgischen Stil 33

Die beiden neuen Praefationen (de S. Joseph, Sponso B. M. V. und in Missis Defunctorum) 129

III. Verschiedenes

Das Schicksal der Orgeln bei Kirchenrestaurationen 27

Die Behandlung der Glocken . . . 174

Einem selbstlosen Lehrerorganisten († G. Weitzel) zum Gedächtnis 121

Musikalische Kurzweil: Zur Charakteristik der Tonarten usw. 146

Musikalische Haus- und Lebensregeln 41, 164

Über die Pflege der Stimmorgane 26

Über Ton- und Stimmbildung . . 164

Zum goldenen Dirigenten-Jubiläum Joh. Diebolds 112

IV. Organisationsfragen

Chorgesang ohne Orgel und ein Organist für mehrere Kirchen; Frauen als Organistinnen . . . 162

Eine neue Mesner- und Organistenschule in Niederalteich 52, 87

Seite

Eine Organistenschule in Freiburg (Breisgau) 57

Trennung des weltlichen Kirchendienstes vom Schuldienste 183

Vorbereitung der Landorganisten; Organisten-, Gemeindeschreiber- und Mesnerkurs in Altötting 144

V. Erzählungen

Herbert, M., Der Komponist . . . 165

Kümmel, Konr., Das Te Deum . . 69

Rammel, J., Erlebnisse eines deutschen Organisten in Rußland während des Krieges 13, 29

VI. Gedichte

Deschmann, J. M., Mozart 68

Ganther, A., Festspruch 102

Kehrer, Jod., Die Rose von Nazareth 184

Patin, A., Zum Trauerjahre 1919 . . 1

Pöllinger, M., Das ewige Licht . . 39

Proske, K., Kreuz Christi 25

Scherer, W., Der Töne Friedensmacht 12

Stach, Ilse v., Ave verum corpus! . 20

VII. Besprechungen

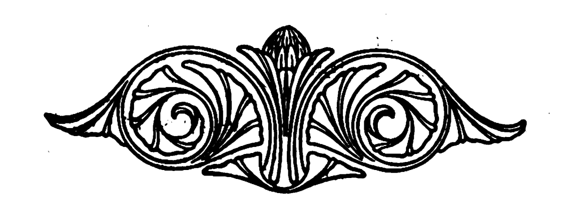
S. 16, 32, 79, 96, 149.

VIII. Kirchenmusikalische Rundschau

128, 152, 168.

IX. Aus der Redaktionsstube

S. 80, 96, 128.



MUSICA SACRA

Monatschrift zur Förderung der katholischen Kirchenmusik

Begründet von Dr. F. X. Witt, herausgegeben von
Prof. Dr. phil. & theol. Karl Weinmann
∴ Direktor der Kirchenmusikschule Regensburg ∴

52. Jahrg. 1919 **1. Heft / Januar**

Zum Trauerjahre 1919 / A. Patin, Regensburg

Vor Edens Garten sank die Nacht! Die erste!
Die erste draußen und deshalb die schwerste,
Die schwärzeste. Welch öd und frostig Dunkel!
Kein letzter Strahl, kein dämmerndes Gefunkel,
Wie's drinnen stets ihr blumig Bett umleuchtet,
Wenn Abendtau süßduftigen Kelch gefeuchtet.
Nur totes Schwarz. — Kein leiser Ton, vom Reigen
Kein Nachhall in der Luft: ein grausig Schweigen.
Der Menschen Mutter wagt nicht mehr zu weinen,
Urvaters Herz ward wieder Stein von Steinen;
Sie wußten kaum, was Tod ist und Verderben,
Und Wohltat schien es doch — zu sterben.

Sie hatten von der Arbeit nicht gerastet,
Sich mühsam bis zur Mauer hingetastet,
Bis sie die rauhen Felsenquadern griffen,
Scharf gleich den Schwertern, dran die Wächter schliffen,
Der Mauer, die mit jähem Zauberschlage
Rings um den Garten wuchs am bösen Tage.
Dort knieten sie, das nackte Knie zerschunden,
Dort heulten sie durch endlos lange Stunden.

Als diese Nacht der Qual doch halb vergangen,
Da fing sogar das Englein an zu bangen,
Das auf der Mauer saß, die dicken Beinchen
Abstrampelnd an der Krönung glatten Steinchen;
Neugier und Mitleid hatt' es hergetrieben,
Aus Mitleid war's so lang auch ausgeblieben.
Und wie's nun gar so furchtsam ward und schaurig,
Langweilig, unerträglich, totentraurig,

Da sucht es nach der weggelegten Fiedel;
Kein Tänzlein wagt es oder gar ein Liedel;
Zwei Griffe nur, ein Klimpern und ein Klingen;
Ein ganz klein wenig darf es, muß es singen.

Wie ward es Adam bei den ersten Klängen!
Wie Tränen sich aus Evas Augen drängen!
Doch wie ihr Schluchzen zittert durch das Schweigen,
Vergaß der Engel alles, um zu – geigen:
Erst hallt es mächtig, Schrecken des Gerichtes,
Dann süßen Ton himmlischen Lobgedichtes,
Jetzt Gnade heischend, reuig, fast entsündend,
Das Heimweh weckend und den Heimweg kündend.
Ja, den Verstoß'nen klang es wie Befreiung,
Begnadung, neuer Kindschaft Prophezeiung;
Den Ärmsten war's ein – Sonnenblick,
Der zweiten Schöpfung heilige Musik!

Ach, Engelein, das sündigen Finsternissen,
Der Höllenpein das Elternpaar entrissen,
O, sieh auf uns: wie jene Nacht, so greulich
Naht uns ein Jahr, von Haß erfüllt, abscheulich,
Ein Jahr des Hungers und der Sklavenschande,
Qualvollen Sterbens unserm Vaterlande.

Ach, Engelein, wie damals – komm geflogen,
Denk' deiner Kunst, greife nach deinem Bogen,
Laß deine Fiedel tröstlich wieder schallen,
Laß unsre Brust von strengem Heimweh wallen,
Gib du uns einen lichten Blick,
Erlöserin, du heilige Musik!

Durchtön' uns mit Erinn'rung und Vertrauen:
Wir werden wieder bess're Tage schauen
Und unsre Brust der langen Pein entladen,
Von Schmach befreit, verjüngt in Gottes Gnaden.

Ein gregorianisches Kommunionlied

Von P. Dominikus Johner, Benediktiner von Beuron

ie gewaltigsten Worte, die die Erde seit ihrer Erschaffung vernommen hat, Worte, die eine Welt von Wundern hervorgerufen und das größte Geheimnis, die heilige Eucharistie, bewirken, finden wir in der *Communio* des Passionssonntags niedergelegt. Wir dürfen daher von vornherein erwarten, daß auch die Choralmelodie sich zum Großen wende, zum Erhabenen aufschwinge. Aber sie trägt noch ein anderes Gepräge. Sie will uns die Stimmung vermitteln, die das Herz des Gottmenschen erfüllte, als er diese Worte sprach. Es war bei ihm nicht bloße Vorahnung, es war ein klares Vorausschauen und Vorempfinden der Qualen, unter denen „sein Leib dahingegeben und sein Blut, das den Neuen Bund besiegeln wird, vergossen werden" sollte. Dieser Schmerz zittert und schauert durch unsere Melodie. Er klingt heraus aus der Aufeinanderfolge von drei Ganztönen, dem indirekten Tritonus mit seiner herben Wirkung. Ein langsames, ausdrucksvolles Singen der Stelle

fg ga ahag gag g[1]
vo - bis tra - de - tur

führt uns in diese fremde Welt ein. Bei *calix novi testamenti* begegnet uns der Tritonus noch einmal in aufsteigender Form, dagegen absteigend bei *meo sanguine* und *meam commemorationem*, das letztemal freilich in mehr milder, verbrämter Art. Hier ist das *h* durch die Doppelung besonders unterstrichen, aber auch in den anderen Fällen würde ein nur flüchtiges Ansingen dieses Tones die beabsichtigte Wirkung vereiteln. Diese Stellen sollen herb und schmerzlich klingen. Wenn J. S. Bach in seiner Matthäuspassion die Einsetzungsworte des Abendmahles in einer Musik wiedergibt, die Friede, ja gegen Ende bei der lebhaften Achtelbewegung der Bässe sogar Freude atmet, so kann man ja für diese Deutung an das himmlische Mahl erinnern, indem der Herr den Kelch nun trinken werde im Reiche seines Vaters; die Choralmelodie am Passionssonntag hat aber entschieden eine andere Auffassung. Dem Schmerze geben auch die Sekundenschritte bei *vobis tradetur* Ausdruck. Nur mit Mühe arbeitet sich die Melodie empor. Nach jedem Ganztonschritt fühlt sie das Bedürfnis, neue Kraft zu sammeln: *fg, g a, a h.* Die eckige Form des Podatus in der Handschrift 339 von St. Gallen (10. Jahrhundert), im Gegensatz zu der leichtfließende Ausführung verlangenden runden Form, spricht zugunsten dieser Deutung. Man erhält den Eindruck, der Kampf habe schon begonnen, der nach wenigen Augenblicken dem Herzen des Heilandes die Worte auspreßt: „Vater, wenn es möglich ist, laß diesen Kelch an mir vorübergehen!"

Bei *hoc facite* beginnt der zweite Satz. Mit Emphase steigt die Melodie zum *c* empor. Die Handschrift 121 von Einsiedeln hat nicht nur einen Dehnungsstrich über der Klivis, sie setzt überdies noch ein *t* = „*tenere* halten, betonen" hinzu. Mit Recht wächst hier die Melodie an Feierlichkeit und an Wärme. Der Herr gibt sein Gebot, das unsere Liturgie ins Leben ruft, das zur Teilnahme am Opfermahl auffordert, sein Gebot, das unsere Altäre errichtet und die Kirchen, die sich über den Altären wölben. Wer hätte auch nur den Gedanken fassen können an eine eucharistische Opferfeier und wer hätte es wagen dürfen, diesen Gedanken zur Tat zu machen ohne den Auftrag, ohne das Gebot des Herrn: tut dies zu meinem Andenken! Die Worte, die das *Pater noster* einleiten: „durch heilsame Vorschriften ermahnt und durch göttliche Unterweisung angeleitet, wagen wir es," drücken die Gesinnung aus, die die Kirche während der ganzen Opferfeier beseelt, aber sie darf es wagen, denn der Herr hat ihr dazu den Auftrag gegeben: tut dies zu meinem Andenken!

Hören wir nun die in diesem Satze kühn aufsteigende Melodie, dann will es uns scheinen, ein Leuchten der Verklärung sei über das Antlitz des Heilandes gekommen und er habe den unermeßlichen Segen überschaut, den die heilige Eucharistie den Seelen bringen werde, er habe aber auch all die Liebe überschaut, die dankbar glühende Herzen ihm dafür schenken werden.

---

[1] Der Kodex H 159 von Montpellier (11. Jahrhundert) schreibt allerdings *b* nicht *h* an dieser Stelle.

Die Steigerung bei *quotiescumque* ist geradezu überraschend. Wohl erreicht die 8. Tonart dann und wann das obere *e*, z. B. im Introitus des Palmsonntags bei *aspice*, im Pfingstintroitus bei *orbem*, aber es wird beidemal nur angeklungen, hier wird es mit Nachdruck betont und wird so zum Ausdrucke gesteigerten Gefühles. Lichtstrahlen scheinen auf einmal die ernste Szene zu verklären, freilich nur für einen Augenblick, denn die folgende Melodie versetzt uns wieder zurück in die tiefernste Grundstimmung des ganzen Stückes. Die Dehnung bei *(quotiescum)que* mit den Noten *c d e e d* erhält eine Nachahmung bei *meam* mit den Noten *g a h h a*. In diesem zweiten Satz kommt wenigstens in dessen erster Hälfte *c* als Dominante der 8. Tonart zur Geltung; im unmittelbar vorhergehenden Halbsatz beherrscht *h* die Tonlinie und im Anfangssatz *a*. So ergibt sich die Steigerung *a h c*, die die einzelnen Sätze oder Halbsätze wirkungsvoll miteinander verbindet und von dem inneren Leben der Melodie Zeugnis gibt.

Noch auf einige Eigentümlichkeiten des Textes sei hingewiesen. Unsere Kommunio singt nur: *Hoc corpus* und nicht *Hoc est corpus meum* wie im 1. Korintherbrief (11, 24, 25) und bei den drei Synoptikern zu lesen ist. Auch das ambrosianische Konfraktorium, das dort am Donnerstag der *hebdomas authentica*, der Karwoche, also am Gründonnerstag gesungen wird und für diesen Tag kaum besser gewählt werden konnte, hat nur *Hoc corpus*, desgleichen nachher beide *novi testamenti*, nicht wie die Vulgata schreibt *novum testamentum*. Der Choralkomponist hat ferner Vers 24 und 25 des Korintherbriefes, die beide in die Mahnung ausklingen: „Tut dies zu meinem Andenken!" zusammengezogen, bringt die Mahnung nur einmal und wählt statt des an zweiter Stelle stehenden *quotiescumque bibetis* den für den Genuß des Leibes und des Blutes passenden Ausdruck *sumitis* = genießt. In ähnlicher Weise sang man in Mailand *sumétis* und wählte vielleicht deshalb die Futur-Form, weil das Konfraktorium im Meßritus nicht wie unsere Kommunio bei Austeilung der hl. Kommunion gesungen wurde, sondern früher beim Brotbrechen, woher auch sein Name stammt. Der Text ist bei beiden Gesängen also gleichlautend. Auch die Melodie zeigt die innigste Verwandtschaft. Die ambrosianische Fassung ist etwas reicher. Ob dies zu ihren Gunsten spricht, sei dahingestellt, wenngleich Ott, der in der *Rassegna gregoriana* die verwandten ambrosianischen und gregorianischen Melodien einer sorgfältigen, dankenswerten vergleichenden Prüfung unterzieht, auch hier sich entschieden dafür ausspricht (*Rass. greg.* VII Sp. 506 ff.). Mir erscheint dagegen die vornehme Ruhe und das klassische Ebenmaß ein Vorzug der gregorianischen Fassung.

Unser Lied ist ein Kommunionlied, das wie nicht leicht ein anderes zur Seele spricht und ergreifend zum Ausdruck bringt, daß die Kommunion die Frucht des Opfertodes Christi ist. Seien und bleiben wir dessen eingedenk, versenken wir uns in diese unendliche Liebe. Aber handeln wir auch *(hoc facite)* nach dem Beispiel, das im eucharistischen Opfer uns vorgeführt wird. Mit Recht betet die Kirche am Donnerstag der 3. Fastenwoche,[1] dieses Opfer sei der Ausgangspunkt für jedes Martyrium geworden. Ja, hier haben alle großen Seelen sich entzündet und Mut und Kraft geholt zu unermüdlicher Arbeit, zu heldenhaftem Leiden, zu siegreicher Überwindung des Todes.

[1] Vgl. O. Casel, O. S. B., Das Gedächtnis des Herrn in der altchristlichen Liturgie (2. Bändchen der Sammlung *Ecclesia orans*) S. 5.

Neue Dokumente zur Lebensgeschichte Palestrinas

Raffaello Casimiri, den Pius X. vor Jahren unter dem Widerstreben mancher, der kirchenmusikalischen Reform wenig geneigter Persönlichkeiten durch einen Machtspruch zum Kapellmeister der Lateranbasilika in Rom beförderte, legt zur Biographie Palestrinas neue Dokumente vor,[1] deren Ertrag hauptsächlich in dem Nachweis besteht, daß Palestrina Singknabe an S. Maria Maggiore in Rom war und den Kapellmeister dieser Kirche, Firmin Le Bel, zum Lehrer in der Komposition hatte. Da die Schrift selbst unter den gegenwärtigen Verhältnissen in Deutschland wohl kaum bekannt werden wird, lassen wir die Ausführungen folgen, die Professor P. Wagner hierüber gibt:[2]

Das Dokument, welches die Zugehörigkeit des Knaben Gianetto aus Palestrina zum Kapellchore von S. Maria Maggiore dartut, ist ein notarieller Akt vom 27. Okt. 1537, der im Kapitelsarchiv der Basilika erhalten ist. Dem Giacomo Coppola, Cappellano und Sänger der Kirche, werden darin sechs Singknaben und die zu ihrem Unterhalt notwendige Summe überwiesen. Unter den Knaben wird Joannes de Palestrina genannt. Wann dieser aber in die Kapelle eingetreten ist und wenn er sie verlassen hat, vermag auch Casimiri nicht zu sagen. Seine Angabe, der Knabe müsse damals 11 oder 12 Jahre alt gewesen sein, stimmt zur Studie Weinmanns über „Palestrinas Geburtsjahr".[3] Ob Coppola nur für den Lebensunterhalt der Knaben zu sorgen und ihre Führung zu beaufsichtigen hatte oder ihm auch der Musikunterricht oblag, läßt Casimiri unentschieden. Mehrere Auszüge aus Akten des Kapitels, die vorgelegt werden, betonen immer wieder, daß Coppola die Aufsicht über die Knaben und die Sorge für ihren Unterhalt oblag; daß er eigentlicher Gesanglehrer gewesen sei, läßt sich aus ihnen nicht schließen. Als *Maestro dei putti* wird in einem Dokumente vom 24. April 1539 Rubino genannt und sein Nachfolger Roberto. Da aber der Knabe Gianetto da Palestrina noch im folgenden Jahre und noch 1541 in S. Maria Maggiore wird gesungen haben, kommt für ihn als Lehrer in Betracht besonders Firmin Le Bel, der in einem Kapitelsdekret vom 9. Dezember 1540 Magister Cappellae genannt wird. Er wird vornehmlich als Kompositionslehrer Palestrinas gelten müssen, zumal die Knaben im Kapellhause nicht nur im Gesange, sondern auch in der musikalischen Komposition unterrichtet wurden und Palestrina damals in dem Alter stand, in welchem dieser Unterricht mit Nutzen gegeben werden konnte. Sobald die Stimme mutierte, wurden die Knaben entlassen. Das kann bei Palestrina Ende 1541 oder 1542 der Fall gewesen sein. Firmin Le Bel wurde später Kapellmeister an der Kirche S. Luigi dei Francesi und 1561 päpstlicher Kapellsänger.

Mit diesen Feststellungen erledigen sich mehrere Fragen, die bisher die Palestrinaforscher beschäftigt haben. Pitoni hatte (in seinen „*Notisie*" im Archiv der Basilica Vaticana) eine Überlieferung mitgeteilt, wonach die schöne Stimme des Knaben das Interesse des Kapellmeisters von S. Maria Maggiore erregt und er ihn unter seine Singknaben aufgenommen habe. Sie gewinnt durch Casimiris Schrift eine starke Bestätigung. Beseitigt werden hingegen die Namen der Künstler, die bisher als Lehrer Palestrinas genannt worden waren. Claudio Goudimel war durch Brenet endgültig aus der Reihe gestrichen worden; gegen Tommaso Cimello, den Brenet hypothetisch genannt hatte, wurde bereits in meiner „Geschichte der Messe" I, 433 geltend gemacht, daß er anscheinend nur mit weltlichen Chorwerken hervorgetreten ist. Casimiri beseitigt auch ihn endgültig. Um so mehr würde man es begrüßen, wenn eine von den Kompositionen Firmin Le Bels zugänglich gemacht worden wäre; man würde ihren Stil mit dem des Palestrina vergleichen und gegebenenfalls Einwirkungen des Lehrers auf den Schüler haben beobachten können. Leider sind bisher auch nur zwei Motetten des nordischen

---

[1] Giovanni Pierluigi da Palestrina. *Nuovi Documenti Biografici.* Roma 1918. 36 Seiten. 2 Lire.

[2] Zeitschrift für Musikwissenschaft, I. Jahrgang. 3. Heft. Seite 198 ff. Leipzig, Breitkopf & Härtel.

[3] Regensburg, Fr. Pustet, 1915, von Casimiri nicht erwähnt, also wohl noch nicht gekannt.

Meisters bekannt, ein *Ave verum corpus* zu 5 Stimmen und ein *Puer natus est* zu sechs Stimmen, dieses auch nur unvollständig überliefert. Möchten wenigstens spätere Forscher uns die erste Motette vorlegen.[1]

Der junge Künstler muß aus Rom gewichtige Empfehlungen mitgebracht oder aber hervorragende Proben seines Talentes abgelegt haben, wenn er bereits im Oktober 1544 zum Organist und Sänger an der Kathedrale seiner Heimatstadt ernannt wurde. Vom Jahre 1550 an, wo er seine erste Stelle in Rom antrat, sind wir über seinen äußeren Lebensgang besser unterrichtet.

Dennoch weiß Casimiri auch für das spätere Wirken Palestrinas manche Angaben Bainis richtig zu stellen oder dunkle Punkte zu erhellen. Zunächst über seine Berufung an die Laterankirche 1555 nach seiner Verabschiedung aus der Sixtinischen Kapelle. Von Interesse ist hier eine Notiz des Antimo Liberati, wonach der Meister wenig Freude am Unterrichterteilen hatte oder sein emsiges Schaffen ihm wenig Zeit dazu übrigließ. Sie könnte erklären, warum die Akten der Laterankirche nicht Palestrina als Lehrer der kleinen Sänger erwähnen, sondern den Tenoristen Bernardino, der wahrscheinlich mit Palestrina zusammen Singknabe an S. Maria Maggiore gewesen war. Den Lateran verließ Palestrina, wie Casimiri feststellt, im August 1560, nach einem Eintrag in den *Liber decretorum* des Kapitels zusammen mit seinem Sohne (Rudolf), der offenbar auch bereits der Kapelle angehörte, aber — und das ist auffällig — *pene improviso,* also auf eigene Faust und ohne seinen Abschied erbeten zu haben. Was ihm die Stelle verleidete, ist nicht mit Sicherheit zu sagen. Vielleicht ließ das Verhalten der Kanoniker gegenüber dem selbstbewußten Künstler zu wünschen übrig, oder seine Besoldung dünkte ihm nicht ausreichend. Man weiß ja aus den Widmungsreden zu seinen Werken, daß Palestrina, obschon im Besitze persönlichen Vermögens, dennoch auf Mehrung seines Einkommens bedacht war.[2] Der letzteren Vermutung widerspricht indessen, daß die Besoldung seiner neuen Stelle als Kapellmeister an S. Maria Maggiore (vom März 1561 an) nicht mehr eintrug als diejenige am Lateran. Und so wird man den Grund des Zwistes in persönlichen Reibereien mit den Kanonikern suchen müssen. Bemerkenswerterweise erfolgte die Berufung an die Liberianische Basilika einstimmig von seiten der Kanoniker dieser Kirche. Mit kurzen Unterbrechungen, die eine zweimalige Tätigkeit im Dienste des Kardinals d'Este mit sich brachte, hat Palestrina, so sagt Baini, 10 Jahre lang an S. Maria Maggiore gedient, bis zum März 1571, wo er beim Hinscheiden des Giov. Animuccia wieder an den Vatikan gezogen wurde. Nun fehlen für die größte Zeit des Aufenthaltes an S. Maria Maggiore die Ein- und Austrittsbücher der Sängerkapelle; dagegen erfahren wir aus den Büchern der Laterankirche, daß Palestrina während der Karwoche 1567 wieder am Lateran aushalf. Das war aber nur möglich, wenn er damals nicht mehr an S. Maria Maggiore angestellt war. Es ist undenkbar, daß das Kapitel einer großen römischen Kirche seinen Kapellmeister gerade für diese Tage beurlaubte, auch nur aushilfsweise einer andern zur Verfügung stellte. Casimiri schließt daraus, daß Palestrina bereits im Anfang 1567 nicht mehr Kapellmeister an S. Maria Maggiore war. Von da bis zum März 1571 stand er beim Kardinal d'Este in Diensten, während Giov. Maria Nanino seine Nachfolge an der Liberianischen Basilika S. Maria Maggiore übernommen hatte.

[1] Vielleicht ist diesen Motetten noch das *Sancta Maria* hinzuzufügen, das Haberl im bibliogr. und them. Musikkatalog des päpstlichen Kapellarchives S. 137 als Werk eines „Fremin" erwähnt. 1586 war Firmin nicht mehr unter den Lebenden, da er in der Liste der päpstlichen Kapellsänger und Kapellmeister, die Haberl von diesem Jahre an mitteilt, nicht mehr vorkommt. Ob aber Firmin vor seiner Stellung in Rom am Wiener Hofe beschäftigt war? Von 1553—54 war dort ein Firminus Petrus angestellt (vgl. Eitner, Quellenlexikon s. v. Firmin).

[2] Der häufige Stellenwechsel des Künstlers, den es nirgends lange hielt, wie sein Verfahren in der Angelegenheit der Choralreform, die ihn später beschäftigte, scheinen auf seinen Charakter und seine Ansprüche ebenfalls einiges Licht zu werfen. (Vgl. hiezu auch Kirchenmusikalisches Jahrbuch 1894, S. 93 oben. Die Schriftleitung).



Die Gründung des Allgemeinen Cäcilienvereins vor 50 Jahren

Im letzten Jahrgang der *Musica Sacra* (Seite 157) hat die Schriftleitung auf das goldene Jubiläum des Allgemeinen Cäcilienvereins hingewiesen mit dem Bemerken, im neuen Jahrgang eingehender darauf zurückzukommen. Das soll nun sogleich im ersten Hefte desselben geschehen, und zwar wird in erster Linie die Gründung des Cäcilienvereins vor 50 Jahren quellenmäßig so dargestellt werden, wie sie von dem Gründer und ersten Generalpräses Dr. F. X. Witt selbst in den im Buchhandel vergriffenen ersten Jahrgängen der „Fliegenden Blätter" und „*Musica Sacra*" und von dem späteren Generalpräses Dr. F. X. Haberl im „Kirchenmusikalischen Jahrbuch" niedergelegt wurde. Hat das Virgilsche „*Memminisse juvabit*" jederzeit seine Berechtigung, so besonders an einem so wichtigen Zeitabschnitt, wie ihn das goldene Jubiläum für die Geschichte des Cäcilienvereins bedeutet. Wir erinnern hiebei an die treffenden Worte Dr. Haberls (*Musica Sacra* 1897, S. 221): „Seit 30 Jahren ist eine neue Generation herangewachsen, welche meistenteils nur vom Hörensagen über die Gründung des Allgemeinen Cäcilienvereins unbestimmte und, wie man sich öfters überzeugen kann, bereits fabelhafte, ja unrichtige Vorstellungen hat. Es dürfte an der Zeit sein, die ersten öffentlichen Schritte in dieser Angelegenheit wieder ins Gedächtnis zurückzurufen und daran zu erinnern, wie es gekommen ist, daß der Cäcilienverein sich vor 29 Jahren von den deutschen Katholikentagen gleichsam losgetrennt und selbständig eingerichtet hat." . . . „Was vor 30 Jahren über Reform der Kirchenmusik und über die Sammlung der Kräfte gesprochen und geschrieben worden ist, hat bis zum heutigen Tage sich voll bewährt und darf niemals außer acht gelassen werden, wenn man diesen wichtigen Zweig der katholischen Liturgie mit Erfolg zu einem fruchtbringenden Baum heranziehen will."

Das gilt wohl noch mehr jetzt nach 50 Jahren und darum heißt es für die jetzige kirchenmusikalische Gegenwart aus der Vergangenheit lernen.

I.

Am 1. Januar 1866 trat Witt, der bereits 1865 die aufsehenerregende Broschüre „Der Zustand der katholischen Kirchenmusik zunächst in Altbayern" hatte erscheinen lassen und sowohl in Oberhoffers „Cäcilia" als auch in politischen Blättern durch einzelne Artikel für Besserung skandalöser Zustände eingetreten war, mit einer eigenen Zeitschrift auf den Plan. Dieselbe war betitelt: „Fliegende Blätter für katholische Kirchenmusik, herausgegeben für Deutschlands Volksschullehrer, sowie für Chorregenten, Organisten und Freunde der Musik, unter Mitwirkung mehrerer Musiker." Der erste Jahrgang umfaßte sechs Nummern mit ebenso vielen Musikbeilagen und kostete einen Gulden; Druck und Verlag bei Fr. Pustet in Regensburg.

Dr. Witt begnügte sich aber nicht damit, durch die Presse allein tätig zu sein; er begab sich im September 1867 zur 18. Generalversammlung der deutschen Katholiken nach Innsbruck[1] und hielt in der zweiten öffentlichen Versammlung nachfolgende, mit großem Beifall aufgenommene und „mit der Glut der Überzeugung und des Schmerzes" vorgetragene Rede:

Hochwürdigste Herren Bischöfe, hochansehnliche Versammlung!

Ein Zweig des kirchlichen Lebens ist auf den bisherigen Generalversammlungen der katholischen Vereine in den öffentlichen Versammlungen unbesprochen geblieben, der doch von großer Wichtigkeit ist, die katholische Kirchenmusik. Der belgische

[1] In „Fliegende Blätter für katholische Kirchenmusik" (1867, S. 46) hatte er seine Leser mit folgenden Worten vorbereitet: „Es wäre gewiß sehr wünschenswert, wenn einmal eine größere Beratung aller gleichgesinnten und die Reform der Kirchenmusik anstrebenden Männer stattfinden könnte. Eine solche Gelegenheit böte die nächste Generalversammlung der katholischen Vereine zu Innsbruck, welche (wie ich eben lese) am 9. bis 12. September dieses Jahres stattfinden soll. Für uns Süddeutsche ist diese Stadt besonders gut gelegen, die großartige Natur lohnt die Reise, Wohnung und Lebensbedürfnisse werden dort wahrscheinlich nicht übermäßig teuer werden usw., so daß eine größere Beteiligung von Musikverständigen, Lehrern und Chorregenten, besonders auch von Landchorregenten möglich würde. Warum bisher besagte

Katholikenkongreß dagegen hat die Kirchenmusik nicht bloß in Erörterung gezogen, er hat auch einen permanenten Ausschuß eingesetzt, der die ganze kirchliche Gesetzgebung in diesem Punkte in einem eigenen Werke niedergelegt hat und für die Aufrechthaltung und praktische Durchführung dieser kirchlichen Gesetzgebung auf jede Weise tätig ist. Gestatten Sie daher auch mir, zum ersten Male Ihre Aufmerksamkeit auf diesen Zweig des kirchlichen Lebens hinzulenken, der dieselbe so sehr verdient. Vielleicht vermag ich Ihnen Interesse dafür einzuflößen, und dann ist mein ganzer Zweck erreicht. Fürchten Sie nicht, daß ich Sie von Kontrapunkt und Harmonielehre unterhalten werde — die gebrauche ich anderswo —; ich werde den Gegenstand von allgemein menschlicher Seite auffassen.

Die Geschichte bezeugt uns, daß schon die ältesten Völker die Wichtigkeit der Musik als eines vorzüglichen Mittels allgemeiner und insbesondere religiöser Bildung richtig verstanden. Sie sagten, Orpheus habe selbst die Steine lebendig gemacht, d. h. die Musik habe Menschen, roh und hart wie Fels, gebildeter und gesitteter gemacht. Und die Diener und Hofschranzen Sauls wußten, daß die Musik, besonders die heilige Musik, die süßgeheimnisvolle Gewalt in sich trage, den Geist des Wahnsinnes, des Trübsinnes, der Gottentfremdung zu bannen, den gottentfremdeten Saul Gott wieder näherzubringen, sein Herz sanfteren und heiligeren Gefühlen zugänglicher zu machen. Und was die Tonkunst damals vermochte, das kann sie heute noch. David suchte besonders durch heilige Gesänge seinem Volke Ehrfurcht und Liebe gegen Gott einzuflößen, er erzog das Volk für Gott durch heilige Musik. Der heilige Ambrosius hielt den Kirchengesang für wichtig genug, um ihm einen Teil seiner Sorgen, seiner Zeit, seiner Anstrengungen zu widmen. Und ein heiliger Papst, Gregor der Große, dieses leuchtende Vorbild aller Seelenhirten, glaubte seine Zeit und Mühe nicht umsonst aufgewendet zu haben, wenn er selbst — Knaben im Kirchengesange unterrichtete. Schließe ich daraus mit Unrecht, daß das, was einem Ambrosius und Gregor dem Großen wichtig erschien, wohl auch unser Interesse in Anspruch nehmen dürfe? Und, meine Herren, vergessen wir nie, was sich als Resultat der Geschichte des 16. Jahrhunderts in diesem Betreffe ergibt, und was schon damals erkannt und ausgesprochen wurde: das Volk, der gemeine Mann hat sich im 15. Jahrhundert ins Luthertum hineingesungen! Die Musik, der Kirchengesang wurde das Mittel, dem Volke die neue Lehre geläufig zu machen, die Lehre „von des Papsten und Türkenmord", die Lehre vom „Papsten als Antichrist". Aus den Erfolgen ihrer Gegner lernten die Katholiken. Zeugen dessen sind die mannigfachen Bestrebungen der Katholiken jener Zeit, ihre Gegner auch auf diesem Gebiete zu schlagen.

Es kann nicht in Zweifel gezogen werden, daß es eine aufregende, leidenschaftliche und eine besänftigende, beruhigende, eine reine und eine sinnliche, eine keusche und eine wollüstige, eine entnervende, verweichlichende und eine stählende, eine himmlische und eine teuflische Musik gibt, und — verhehlen wir es uns nicht! — eine kirchliche

---

Generalversammlungen für die Kirchenmusik wenig leisteten, liegt teils an der geringen Beteiligung, indem alles zu den Ausschüssen für Presse usw. sich drängte, teils daran, daß man die Musik immer dem Ausschusse für Kunst im allgemeinen zuwies. Aber Architektur usw. und Musik liegen weit genug auseinander, um besondere Ausschüsse und Beratungen zu rechtfertigen. Wenn wir zahlreich genug erscheinen, so wird die Bildung eines eigenen Ausschusses usw. keinerlei Widerstand und Bedenken erregen können. Die Hauptfragen, welche uns vorliegen werden, sind folgende zwei: 1) Worin soll die Reform der Kirchenmusik bestehen? 2) Welche Mittel sind dazu dienlich? Es soll ein großer Verein für Kirchenmusik gebildet werden, der ganz Deutschland umfaßt; ferners Diözesan-Vereine (wenn möglich), dann kleinere Konferenzbezirke. Es soll an alle Bischöfe Deutschlands die Bitte gestellt werden, es möchte in den Knabenseminarien schon Choralunterricht erteilt, mit den leichteren Gesängen angefangen und der Unterricht so fortgeführt werden, daß die Geistlichen nicht bloß ihre Präfationen usw., sondern auch Hymnen, Antiphonen usw. singen können; denn es ist liturgische Vorschrift, daß sie selbe anstimmen können. Deshalb soll an jedem bischöflichen Seminar ein tüchtiger Lehrer angestellt werden usw. Kurz alle die Fragen über Choral, Volksgesang, Orgeln, Orgelprüfungen, Glocken, über das Harmonium, über Palestrina- und modernen Stil, über die verschiedenen Gottesdienste und Andachten, über Bezahlung der Organisten, über den Verkauf und Verlag von guten Musikalien, über Honorare usw. sind diskutierbar. An Stoff fehlt es nicht. Es wäre sicher gut, wenn solche Herren, welche Anträge bringen oder Vorschläge machen wollten, und doch zu erscheinen verhindert sind, selbe gut formuliert und kurz begründet, mir einsenden wollten. Ich würde sie dann, deren Richtigkeit selbstverständlich vorausgesetzt, nach Kräften vertreten, da ich, wenn Gott mir Gesundheit verleiht, sicher am Platze sein und keine Mühe sparen werde."

und eine sehr unkirchliche, eine sittliche, aber auch eine sehr unsittliche Kirchenmusik in unseren Tagen gibt. Meine Herren! Die Kirche ist die Bildungsschule des gemeinen Mannes in der Kunst. Wenn sie im Theater schlechte Musik machen, so kann ich wegbleiben. Wenn aber die Kirchenmusik trivial und gemein ist, so bin ich moralisch genötigt, sie in mich aufzunehmen, weil ich als Katholik in die Kirche gehen muß. Wie eine gute Kirchenmusik die Menschen zu guten und heiligen Gedanken und Gefühlen erheben kann, so kann und muß eine gemeine und triviale Kirchenmusik zum Gemeinen und Trivialen herabziehen. Denn — das ist mein Beweis —: Die Musik hat ihre Sprache, ja die Musik ist potenzierte Sprache. Die Musik spricht zu den Herzen. Wenn also die Musik sinnlich, gemein und unsittlich ist, so wirkt sie wie gemeine, sinnliche und unsittliche Rede, ja sie wirkt noch intensiver wegen der ihr innewohnenden Fähigkeit, ins Innerste des Menschen einzudringen. Sie wirkt auch gefährlicher; denn bei einer unsittlichen Rede fasse ich augenblicklich ihr Verderbliches, sie erweckt in mir Abscheu; die unsittliche Musik aber tritt immer verhüllt auf und wird eben darum nicht so schnell erkannt. Was soll es aber — das hat man schon oft und mit Recht gefragt — in der Wirkung für ein Unterschied, was soll es besser sein, ob ich jemanden Arsenik reiche mit seinem Wissen, oder ohne sein Wissen? Man hat gefragt: Was hilft es, daß die Prediger die Menschen zur Selbstverleugnung, zum Starkmute usw. ermahnen, wenn die nach der Predigt ertönende Kirchenmusik die gerade entgegengesetzte Sprache führt und verdirbt, was der Prediger etwa gut gemacht hat? Man kann nicht einwenden: Viele Leute werden von der gewöhnlichen Kirchenmusik sehr erbaut und zur Andacht gestimmt. Wenn die Menschen bei trivialer und schlechter Kirchenmusik andächtig sind, so sind sie es trotz der Kirchenmusik, nicht durch dieselbe, wie es denn auch Menschen gibt, die trotz großer Gefahren ihr Herz rein bewahren. Nein, meine Herren! das Triviale und Gemeine kann sich ins Herz einschmeicheln, aber es kann niemanden, gar niemanden in Wahrheit erbauen, d. h. zum Himmlischen, zu Gott erheben. Die Kirchenmusik gehört zum Gottesdienste: es wird aber Gott wahrlich schlecht gedient durch Trivialitäten und Gemeinheiten.

Meine Herren! Ich gehöre nicht zu jenen, welche schon Ach und Weh schreien, wenn nur ein lauter, ein fröhlicher Ton in der Kirche erschallt; auch nicht zu jenen, die da wollen, es solle alles über Nacht geändert werden. Allein daß es besser werden soll und muß, ist ein von fast allen Verständigen tief gefühltes Bedürfnis. Denn es ist so weit gekommen, daß ein Gegner der Kirche gesagt hat: Eine Kirche, welche solche Musik duldet und keine gute, aus tiefster Glaubensüberzeugung kommende Kirchenmusik sich zu schaffen imstande ist, muß altersschwach, muß ein überwundener Standpunkt sein. Und ein Komponist, dessen Werke weithin Verbreitung gefunden haben, hat es mir auf meine Vorstellung hin eingestanden: Es ist wahr, ich komponiere unliturgisch, unkirchlich, meinetwegen trivial, aber nur, weil man eben unliturgisch, unkirchlich, trivial musiziert. Meine Herren! Wenn die Kirchenmusik das Recht haben soll, trivial zu sein, warum sollen es nicht auch die Zuhörer sein dürfen? Wenn die Kirchenmusik theatralisch sein darf, wie sie es vielfach ist, warum hält man sich auf, daß die Zuhörer sich betragen, als wären sie im Theater? Wenn die Kirchenkompositionen der meisten modernen Meister einzelne rituelle Handlungen, wie sie vorgeschrieben sind, stören, hindern, teilweise sogar unmöglich machen dürfen, was hat man für ein Recht sich zu beklagen, daß die ganze liturgische Zeremonie für ein äußerliches Schaustück erklärt wird?

Meine Herren! Sie werden mir vielleicht sagen: Nun ja, ihr Musiker, ihr Künstler von Fach, wenn die Kirchenmusik so wichtig ist, wenn sie vielfach in einem so unvollkommenen Zustande sich befindet, was wir euch zugeben wollen, warum ändert ihr das nicht? Meine Herren! Es ist ein weitverbreiteter Irrtum, als könnten nur die Sachverständigen zur Reform der Kirchenmusik beitragen. Muß denn, um eine Schlacht zu gewinnen, ein jeder ein Feldherr oder auch nur ein Offizier sein? Das ist eben bisher der große Übelstand gewesen, daß die nicht unbedeutende Anzahl von Fachmännern, die auf eine Reform der Kirchenmusik dringen, allein gelassen wurden und darum ihre Kräfte zersplitterten. Nur ein gemeinsames Zusammenwirken kann Großes vollbringen.



Ich bitte Sie daher recht dringend, mir Glauben zu schenken, wenn ich Ihnen zurufe: Jeder, auch der Musiklaie, kann vieles und großes für die Kirchenmusik tun.

Sie sagen vielleicht: Man fordert ohnehin von uns so vieles in der Wissenschaft, im Vereinswesen usw., sollen wir auch noch etwas in der Kirchenmusik tun? Meine Herren! O, seien wir froh, daß man viel von uns fordert, freuen wir uns, daß wir uns viel abfordern lassen können, denn das ist ein Beweis, daß wir auch viel zu leisten imstande sind.

Worin nun sollen Sie, meine Herren, uns Fachmänner unterstützen? Wollen wir die Instrumentalmusik abschaffen? Mein Gott, die Instrumente, die Klarinette und Violinen sind an sich ganz unschuldige Dingerchen, die man zum Guten und Bösen gebrauchen kann. Oder wollen wir, daß nur Choral gesungen werde? Dann wären wir katholischer als die katholische Kirche. Oder wollen wir den Palestrinastil einführen? Niemand kann ihn mehr lieben als ich, aber wer gibt allen Chören die Sänger dazu? Was wollen wir also? Wir wollen die Beseitigung des Gemeinen und Theatralischen aus der Kirchenmusik. Und damit müssen wir die Reform anfangen, daß wir diesem Zweige des kirchlichen Lebens mehr Aufmerksamkeit und Teilnahme schenken, daß wir mehr lernen.

Meine Herren! Die Kirchenmusik ist ein armes, von ihren eigenen Eltern verlassenes Kind geworden, daher kommt ihr tief gesunkener Zustand. Die Geschichte sagt es uns, nur durch liebevolle Pflege gedeiht die Tonkunst. Und sie ist bei uns so tief gesunken, weil wir sie nicht gepflegt haben. Was demnach vor allem zu tun ist, das werden Ihnen die Anträge sagen, welche ich bereits heute im Ausschusse gestellt habe, welche auch der Ausschuß einstimmig zu den seinigen gemacht hat.

Und, meine Herren! wenn Sie uns dabei unterstützen, wenn Sie unsere Stimme verstärken, so wird uns der Erfolg sicher nicht fehlen, unsere Stimme wird stark genug sein, um gehört zu werden auch außerhalb der Grenzpfähle dieser schönen Stadt. Ich bin mit dem Wunsche hieher gekommen, es möchte von diesem herrlichen Lande, von dieser Stadt, dieser Generalversammlung der katholischen Vereine aus, es möchte von heute an eine neue Ära der Blüte der katholischen Kirchenmusik beginnen. Sie wird beginnen, wenn Sie uns mit Eifer und Liebe unterstützen. Nehmen Sie sich also des verlassenen Kindes, nehmen Sie sich der Reform der tief gesunkenen katholischen Kirchenmusik an! Es ist ein großes, herrliches, ein heiliges Werk!

Über die kirchenmusikalischen Aufführungen bei der Generalversammlung der katholischen Vereine in Innsbruck schrieb Witt in Nr. 8 der „Fliegenden Blätter“ eine freimütige Kritik[1] und bemerkt (a. a. O. S. 68 f.) über den weiteren Verlauf der Ausschußverhandlungen sowie über die Urteile, welche seine Rede hervorgerufen hatte, wie folgt: „Ich hatte vorher zu Freunden geäußert: Man kümmert sich bei uns so wenig um die Beschaffenheit der Kirchenmusik, und hält sie für so unwichtig, daß viele sich wundern werden, wie es einer vor einer solchen Versammlung wagen könne, sie für wichtig zu erklären und Teilnahme für dieselbe zu fordern. Darin hatte ich mich nicht getäuscht. Daß sehr viele mit mir ein-

[1] Die 18. Generalversammlung begann am 9. September, morgens 9 Uhr, mit einem Pontifikalamte, das der Hochw. Bischof von Brixen zelebrierte. Er wurde bei seinem Eintritte in die Kirche mit einem dreimaligen „Tusche“ begrüßt. Was ich davon halte, kann man in meiner Broschüre und in diesen Blättern (II. p. 9 f.) nachlesen; ich unterdrücke darum alle bitteren Worte und bemerke nur, daß ich es für eine Makel an der Wirksamkeit eines Chorregenten halte, wenn er diese „Kainszeichen der katholischen Kirchenmusik“ duldet, auch wenn sie hundert- und tausendmal Sitte sind, und selbst wenn sie ein Bischof wünschen oder befehlen sollte, was hier nicht der Fall war. Vor kurzem sagte mir ein verlässiger Mann, er habe in einer Pfarrei der Oberpfalz die Sitte gefunden, während der Erhebung der heiligen Gestalten Tusch zu blasen. Solche vielfach verbotene, dazu unsinnige Mißbräuche werde ich so lange der Indolenz der Ordinariate und Pfarrämter in die Schuhe schieben, bis ich den Befehl derselben lese: „Tusche, Fanfaren und bloße Spektakelmacherei sind in der Kirche verboten.“ Auch in Innsbruck wurde etwa dreimal während des Amtes Tusch geblasen. Auf den dreifachen Einzugstusch folgte ein saft- und kraftloses vierstimmiges, sehr langes „*Ecce sacerdos magnus*“ mit Orgelbegleitung. Die Worte „*Ecce sacerdos magnus*“ waren etwa dreißigmal wiederholt. Was ist da z. B. die Komposition desselben Textes von Vittoria S. 476 des 2. Bandes der Proskeschen „*Musica divina*“ Großartiges, Kraftvolles gegen solche Schwächlichkeiten! Die Messe war von Beethoven, C-Dur. Die Ausführung machte dem Dirigenten, Herrn Nagiller, und den Mitwirkenden durchaus Ehre. Die Komposition hindert die Handlung

verstanden waren, davon erhielt ich deutliche Beweise; daß aber auch vielen das Gesagte, das wohl allen Lesern dieser Blätter geläufig ist, ganz unerhört klang, ist ebenfalls gewiß. Einen sprechenden Beweis dafür bietet die Nr. 75 des ‚Wahrheitsfreund', eines ‚religiös-politischen Organes des katholischen Volkes', das in der Schweiz erscheint, von dessen Existenz ich durch Zusendung der betreffenden Nummer, wofür ich dem unbekannten Zusender herzlich danke, zum ersten Male Notiz erhalte. Dort heißt es: ‚Wir haben die schädliche Einwirkung der sinnlichen Musiken auf das Volk nie übersehen und wir sind überzeugt, daß es auch vom Zeitgeiste eigens darauf abgesehen ist, durch die zahllosen sinnlichen Musiken das Volk zu verderben. Herr Seminarrektor Witt aus Regensburg behauptete auf der katholischen Generalversammlung in Innsbruck, daß sinnliche Musik schneller und direkter, schlimmer wirke, als skandalöse Rede. (Man sehe die Stelle oben!) Man wollte dies von einer Seite freilich etwas übertrieben finden, aber wir finden doch, daß obige Behauptung nicht ganz hinter der Wahrheit zurückbleiben dürfte, sondern gewissermaßen damit vielmehr etwas Bezeichnendes ausgedrückt werde.'[1]

---

der heiligen Messe. Einem aufmerksamen Beobachter konnte es nicht entgehen, daß der fungierende Zeremoniar, der den am Altare Dienenden das Zeichen zur *detectio*, zur *inclinatio capitis*, zur *genuflexio* zu geben hat, in Verlegenheit geriet, als im Anfange des *Gloria* die Worte „*Gratias agimus tibi*" nicht bloß einmal gesungen, wie es Vorschrift ist, sondern öfter wiederholt wurden usw. Unliturgisch ist die Länge des *Gloria* (14 Minuten), des *Credo* (12 Minuten) usw. Das rauschende, auch musikalisch gegen das übrige an Wert nachstehende *Pleni* fiel gerade während der Erhebung der heiligen Gestalten ein, das *Benedictus* mit seinem Opernschluß hielt den Zelebranten volle fünf Minuten auf, was verboten ist. Im übrigen hat die Messe Beethovenschen Adel, in musikalischer Hinsicht hinreißende Momente, großartige Ideen usw.; wenn also eine moderne Instrumentalmesse gewählt werden mußte, weil es zur Aufführung einer anderen an Kräften mangelte, so ist die Wahl sehr zu loben. Beethovens Messe ist viel ernster als jede Instrumentalfestmesse von Joseph und Michael Haydn. Ich erlaube mir hier eine kleine Abschweifung. Man möchte vielleicht fragen: Kann es an einem Orte, wo man Beethovens *C*-Messe glänzend aufführt, an Sängern für eine *Missa* von Palestrina fehlen? Allerdings, zwar nicht aus dem Grunde, weil Palestrina schwerer zu singen ist (denn reine Sekunden, Terzen, Quarten und Quinten sind nicht schwerer, sondern leichter zu singen, als die moderne Chromatik mit ihren übermäßigen Sekunden), sondern darum, weil unsere Sänger eine andere Bildung erhalten müßten. Palestrina fordert nur eine andere und — sagen wir es offen — vernünftigere Chorgesangs-Weise, aber er singt sich nicht schwerer als die modernen Chöre. Die Beweise in Hülle und Fülle später.

Tags darauf wurde das *Requiem* von Gänsbacher, wie man mir erzählte, ebenfalls sehr gelungen aufgeführt. Es ist nach meiner Meinung Gänsbachers bestes bzw. am wenigsten unkirchliches Werk. Zum Schlusse der Versammlung kam am 12. September abends 7 Uhr Haydns „Schöpfung" zur Aufführung. Wie populär und ewig jung dieses Werk ist, konnte ich an der aufrichtigen Freude und Akklamation der Zuhörer, in deren Mitte ich mich befand, wahrnehmen. Das Lokal war akustisch, die Solisten sehr gut, die übrigen Mitwirkenden sehr präzis, die Direktion ausgezeichnet. Herrn Nagiller gebührt unser wärmster Dank!

Über die Beethovensche Messe sagte die „Augsburger Postzeitung": „Der Musikchor exekutierte die prachtvolle Messe von Beethoven und wir haben im Laufe des Tages mehr als einen sonst unbedingten Anhänger der Vokalmusik strengsten Stils gesprochen, der nicht umhin konnte, zu gestehen, daß unter so günstigen Umständen doch auch die Instrumentalmusik ein ganz mächtiger Faktor sei, um dem Reichtume der menschlichen Gefühle in ihrer Richtung auf Gott neben der menschlichen Stimme den möglichst vollständigen Ausdruck zu leihen." So wahr diese Bemerkung ist, so ist sie doch geeignet, den eigentlichen Standpunkt der Frage vollständig zu verrücken. Denn ich kenne manche Werke von Beethoven, Sonaten, Symphoniesätze usw., die mich und viele so ernst stimmen, und zwar mehr noch als die Messe, daß ich unwillkürlich an Gott denke und Gott preise. Darum ist es wahr, wer den Beethovenschen Ernst und Adel recht erfaßt, kann kein gottloser Mensch werden. Das, was also die Postzeitung betont, soll und muß auch durch die weltlich-ernste Kunst erreicht werden, wenn sie ihre Pflicht tut, nicht zur Unterhaltungsmusik herabsinken will. Zur Feier des nämlichen Opfers, wie das am Kreuze ist, wird aber noch mehr erfordert: Die Komposition muß sich der liturgischen Handlung eingliedern, ihr dienen, sie fördern. Bei Beethovens Messe ist das nicht der Fall. Und doch ist dies der allein richtige Maßstab, der angelegt werden muß. Aber abgesehen von der Liturgie trägt die Messe viele theatralische Züge an sich. Den Gewährsmännern der Postzeitung halte ich Herrn Musikpräfekt K. in Neuburg a. d. Donau entgegen, der da sagte: „Im Grunde ist doch in dieser Messe derselbe Stil wie in Spohrs Jessonda, welche Oper ich vor einigen Tagen in München hörte." Das war der Eindruck auf diesen gewiß nicht verdächtigen Zeugen. Ich für meine Person wage sogar die Frage: Was ist ernster, die *C*-Messe oder die Oper „Fidelio" von Beethoven? Das Regensburger Morgenblatt (und mit ihm viele Blätter) sagte: „Es war nur eine Stimme des Lobes über die meisterhafte Produktion dieses großartigen Werkes, wenn sein Charakter auch mehr Opern- als Kirchenmusik ist. Wenn es der Ort erlaubt hätte, so würden die Hände von selbst geklatscht haben. Die Soli und Chöre konnten sich mit den besten, die wir kennen, messen."

[1] Unter wahrhaft Gebildeten ist das eine ausgemachte Sache. Eben lese ich in der Landshuter Zeitung vom 4. August d. J. ein Zitat aus einem Aufsatze des ausgezeichneten Musikdirektors B. Scholz in Berlin: „Musik ist dadurch, daß sie direkt auf das Gefühl wirkt, die mächtigste aller Künste. Erfüllt

Selbst aus dieser Bemerkung des ‚Wahrheitsfreund‘ ersehe ich, daß mein Zweck erreicht ward: Die Sache vor tausenden und tausenden Beteiligten neu anzuregen.“[1]

der Musiker seinen Beruf, so wirkt er segenbringend, veredelnd. Wie oft aber wird die Sprache der Musik zur Sprache zügelloser Leidenschaftlichkeit oder häßlicher Sentimentalität entwürdiget! Wird denn der Staat immerfort gestatten, daß die heranwachsende Generation, die Hoffnung seiner Zukunft, teils in Sinnlichkeit zerrüttet, teils in falscher Empfindsamkeit abgeschwächt werde? Niemand fällt es bei, die belebende Wirkung kriegerischer Musik am Tage der Schlacht zu bestreiten, aber man lächelt über die Behauptung, daß in vielen, auch in den weitesten Kreisen das Gefühl der Jugend durch schlechte Musik systematisch vergiftet wird. Und doch ist es so! Die Kunstübung läßt sich allerdings nicht unter Zensur stellen; aber die Aufsicht über den Unterricht sollte sich der Staat auch in Beziehung auf die Musik, dies wichtige Bildungsmittel, nicht nehmen lassen. Er sollte als Lehrstoff nur Gesundes und Gediegenes gestatten, nur tüchtigen Menschen und Künstlern das Lehren erlauben und strenge Aufsicht führen.“ Man vergleiche, was H. W. Riehl in seinen „Kulturstudien“ über denselben Gegenstand S. 333 f. sagt.

[1] Es geschah mir öfters, daß ich auf der Fahrt nach Bozen und Meran ungekannt pro und contra vernehmen konnte. „Ich bin froh,“ rief ein junger Pfarrer aus, „daß ich solches Zeug nicht habe; bei mir ist Volksgesang. Aber man soll sich gegen die gewöhnliche Musik nicht so ereifern. Ein Kirchenfürst (den er nannte, den zu nennen die Diskretion verbietet) antwortete, als ihm gesagt wurde, das Hochamt habe Stücke aus dem Freischütz enthalten, denen lateinischer Text unterlegt war: ‚Ich kann dem Volke das nicht auf einmal nehmen; es kommt mehr darauf an, was man hineinlegt‘ — und das glaube auch ich.“ Der gute Herr hat mich also nicht aufgefaßt (ich führe es nur an, um es zu widerlegen, weil man es täglich hören kann). Ich antwortete: Wenn die Musik ihre Sprache hat, Sprache ist — und wer vermag das zu bezweifeln? — so ist skandalöse Musik skandalöse Sprache. Was soll ich also in unsittlich-skandalöse Rede hineinlegen? Soll ich mich daran erfreuen oder darüber betrüben? Ist es möglich, daß man sich daran erbauen, daß man sie dem Volke belassen kann? Noch dazu, wenn ich die Gewalt in Händen habe, es zu ändern! Höret es alle: Skandalöse Rede ist nimmer an sich und absolut verwerflich, sondern wer sie führt, ist unschuldig; wer sie hört, soll nur etwas Gutes hineinlegen!!! Wahrhaftig „*necesse est ut veniant scandala,*“ es ist notwendig, daß Ärgernisse kommen, aber .... Matth. 18, 7. Ich ziehe allerdings damit die äußersten Konsequenzen, allein diese sind noch keine Übertreibungen, und man muß sie ziehen bei der herrschenden Begriffsverwirrung, sonst wird nie logische Klarheit in die Sache gebracht werden können. — Jemand fand sich durch meine Rede veranlaßt, die Frage aufzuwerfen: Welche Musik ist denn trivial? Die Antwort gab ihm ein anderer also: Jene, bei der die Bauern sagen: „Heut wär's mir bald in die Füße kommen“. Daß es solche Musik viel auszumerzen gebe, davon schien man überzeugt zu sein.

Der Töne Friedensmacht

Es zuckt wie Flammenzeichen
Rings auf der ganzen Welt;
Das Alte muß nun weichen,
Und jede Schranke fällt.

Geborsten ist, was gestern
Noch herrlich schien und stark,
Schon pocht mit Hohn und Lästern
Der Feind an deutscher Mark.

Wer soll mit uns versöhnen
Den Westen, Ost und Süd,
Als du mit deinen Tönen,
Erhab'ne Kunst im Lied.

Bei deiner Klänge Mahnen
Zerschmilzt des Hasses Wut,
Und jede Brust soll ahnen,
Wo Gottes Friede ruht.

Du lehrst Gehorsam schätzen,
Der dich nur läßt gedeih'n,
Von deinen Weltgesetzen
Kein Umsturz kann befrei'n.

Wozu kein Erdgebieter
Zertret'ne Völker zwingt:
Du zeigst die Sprache wieder,
Die zu dem Herzen dringt.

Mit bess'rer Vorzeit Tagen
Verknüpfst du unsern Lauf,
Und lösest stille Klagen
Mit heil'ger Schönheit auf.

Kannst alle neu beleben,
Die heut des Schicksals Spiel,
Zu Gott ihr Herz erheben,
Der Menschheit höchstem Ziel.

Regensburg W. Scherer

Erlebnisse eines deutschen Organisten in Rußland während des Krieges / Von Joseph Rammel

II. In Gefangenschaft[1]


chon bald nach Ermordung des österreichischen Thronfolgers Erzherzog Ferdinand und seiner Gemahlin begann ich an einen Krieg zu glauben. Wenn auch noch unbestimmt, so büßten meine Gedanken an ihrer Berechtigung doch nicht im mindesten ein, je mehr ich mich mit den Ereignissen in Serajewo weiterverfolgend beschäftigte. Da aber meine Befürchtungen von deutsch-amtlicher Seite, von unserem Konsul in Odessa, als durchaus unbegründet erklärt wurden,[2] gab ich mich zufrieden. Daraufhin entschloß ich mich sogar einige Tage lang Meerbäder zu nehmen, gleichsam als ob dieselben eine Kräftigung meiner Gesundheit für die bevorstehenden großen Strapazen sein sollten. Während dieser Zeit spitzte sich die Sache immer mehr zu und so brach denn für mich jener furchtbare Tag an, der mir die Verhaftung brachte. Es war der 28. Juli 1914. Um Mitternacht klingelte es kräftig an meiner Türe. Nichts Gutes ahnend warf ich mich schnell in meine Kleider und öffnete. Der Ruhestörer war ein Polizist, der mir erklärte, ich solle mit ihm zum Polizeioffizier kommen. Auf meine Frage nach dem Grunde hiefür, sagte er mir, es handle sich lediglich um Feststellung meiner Personalien, zu welchem Zwecke ich meine Ausweispapiere mitzunehmen hätte. So ganz unbedingtes Vertrauen konnte mir diese Aussage nicht einflößen und so wollte ich mir der Sicherheit halber noch verschiedenes Notwendige einpacken. Dazu ließ mir aber der Mann des Gesetzes keine Zeit. In der Eile nahm ich nur noch meine Kompositionsmanuskripte und sonstige Kleinigkeiten mit. Das Verhör beim Polizeioffizier war ziemlich streng, so daß ich zu keiner anderen Erklärung kam, als es müsse Denunziation gegen mich vorliegen. Nach dem mündlichen Verhör verlangte man meine Ausweispapiere. Da dieselben in Ordnung waren, warf der Beamte sie unbefriedigt auf den Tisch und gab Befehl, mich genau zu durchsuchen. Wilden gleich stürzten sich zwei Polizisten auf mich und rissen mir förmlich die Kleider vom Leibe. Alle meine Kleider, ja selbst die daran befestigten Knöpfe wurden auf ihre „politische Zuverlässigkeit“ hin geprüft. Nach der Durchsuchung pflanzten die beiden Polizisten ihre Bajonette auf und öffneten ihre Revolvertaschen. Nachdem sie meine Papiere in einem versiegelten Kuvert in Empfang genommen hatten, bekam ich mit einem Stoß den Befehl, mit ihnen zu gehen. Im tiefsten Schwarz trat mir nun die Zukunft vor Augen und in Gedanken beschäftigte ich mich nur mit der einen Frage: was wird wohl aus dir werden? Daß ich nun in ein Untersuchungsgefängnis eingeliefert würde, war mir klar. Auf dem Marsche muß ich wohl durch mein trübes Nachsinnen das von meinen Begleitern angeschlagene Tempo verlangsamt haben, denn plötzlich bekam ich abermals einen derben Stoß in die Seite, der mich aus meinem Hinbrüten aufrüttelte. Wir mochten 20 Minuten gegangen sein, als wir vor einem schweren eisernen Tor, der Kommandantur, ankamen. Nachdem ich dem Kommandanten einige Personalfragen beantwortet hatte, frug ich ihn, aus welchem Grunde und mit welchem Rechte man mir eine derartige Behandlung widerfahren lasse. In einem von den schrecklichsten Flüchen begleiteten Wutausbruch äußerte er: „Wir werden euch Deutschen schon zeigen, warum ihr herüber gekommen seid; eure Regierung hat euch als Spione herübergeschickt.“ Als ich das entschieden verneinte und ihm die Gründe meiner Reise nach Rußland klarlegen wollte, ließ er mich sofort auf die Gefängniswachtstube abführen, wo ich abermals eingehend durchsucht wurde, diesmal aber mit dem Unterschied, daß man mir alles wegnahm, selbst meinen Rosenkranz und ein kleines Josephs-Gebetbüchlein. Von meinem mitgeführten Gelde ließ man mir nur 3 Rubel. Hierauf verbrachte man mich in die Zelle und schloß hinter mir ab. Öde und leer war es in meiner neuen Behausung; von einem Stuhle oder einer Liegestatt keine Rede; das kleine, hochgelegene Fensterchen, welches nur spärlich Licht spendete, war massiv vergittert. Wo sollte ich nun mein

---

[1] **Fortsetzung aus dem 8/9. Heft der *Musica Sacra*: „I. Im Frieden“, S. 105 ff.**

[2] **Wiederum ein Beweis für das jammervolle Versagen unserer ausländischen Diplomatie. Die Schriftleitung.**

müdes Haupt hinlegen? Der Boden war aus Zement und infolgedessen zum Liegen nichts weniger als einladend. Und trotz alledem blieb mir keine andere Wahl als mit ihm vorlieb zu nehmen. Unterdessen rückte die Nacht heran und machte sich in dem ohnedies düsteren Raume bereits durch ziemlich starke Dämmerung bemerkbar. So ganz ohne Unterlage wollte ich mich schon des weißen Flanellanzuges wegen nicht auf den schmutzigen Boden legen und so ging ich zur Türe und bat um irgendwelche Unterlage. Der Gefängniswärter zeigte sich entgegenkommend und bot mir eine Strohmatte an gegen Entrichtung von 1 Rubel. Ich ließ mir die Matte geben, was ich aber während der Nacht bereute, da dieselbe voll von Ungeziefer war, welches mir die Nachtruhe raubte. Erst gegen Morgen konnte ich einschlafen. Wie süß träumte ich von goldener Freiheit und meinen Lieben in der fernen Heimat! — —

Wie niederdrückend war das Erwachen! Für den ersten Augenblick vermochte ich mich gar nicht zurecht zu finden, bis mir allmählich erst alles wieder in Erinnerung kam. Gegen 8 Uhr brachte der Wärter eine Art Hirsensuppe, welche ich ablehnte, da ich kein Bedürfnis nach Speise empfand. Um 10 Uhr rief man zum üblichen Spaziergang von 10 Minuten; da es draußen regnete und infolgedessen ein Aufenthalt im Hofe unmöglich war, wurde es erlaubt, auf dem Gange zu promenieren. Wie erstaunt war ich, als ich unter den Häftlingen bereits eine Anzahl deutscher Leidensgenossen fand. Auch ein Student der Odessaer Universität, ein Bulgare, befand sich unter der Gesellschaft. So wie uns deutsche Staatsangehörige hat man auch ihn seiner Aussage gemäß eingelocht, was zu der Annahme berechtigt, daß die russische Obrigkeit genaue Kenntnis besessen hatte, daß Bulgarien sich auf seiten Deutschlands schlägt. Nach Ablauf der paar Minuten mußte jeder wieder in seine Zelle. Meine Lage und die furchtbare Eintönigkeit in der Kammer waren gerade wie geschaffen in trübes Hinbrüten zu versinken. Nach dem Mittagessen — Wassersuppe, mit einem Kohlblatt und einer Kartoffel — legte ich mich schlafen. Nachts 12 Uhr wurde ich ins Wachtzimmer gerufen. Meine Hoffnung auf freien Fuß gesetzt zu werden, mußte ich bald begraben, da ich nun ins Zuchthaus eingeliefert wurde. Von meinen abgegebenen Sachen erhielt ich manches nicht mehr zurück, so meine Brieftasche, Zigarrenetui usw. Jedenfalls hatte sich ein Liebhaber für genannte Gegenstände gefunden. In liebenswürdiger Weise stellte mir der Wachtmeister die Wahl frei, ins Zuchthaus entweder zu gehen oder zu fahren. Selbstredend entschloß ich mich für letzteres. Daß der „mitleidige" Herr bei dieser Gelegenheit seine bestimmten Absichten hatte, sah ich, als er nach getroffener Wahl sogleich 5 Rubel für die Droschke von meinem abgegebenen Gelde in Abzug brachte. Der Kutscher bekam natürlich nur die Taxe von 50 Kopeken, und das übrige Geld wanderte in die Tasche des Wachtmeisters. Derartige und noch viel schlimmere Fälle waren während meiner Gefangenschaft nichts Seltenes, denn die russische Polizei versteht sich nur zu gut auf solche Fänge. Im Zuchthaus wurde ich vorerst zum Direktor gebracht, der mir meine Sachen wieder schön abnahm und diesmal sogar meine Hosenträger. Zu allem Glücke hatte ich einen Selbstbinder bei mir, der mir aus großer Verlegenheit half. Wahrscheinlich wollte die Direktion durch solche Maßnahmen Selbstmorde verhindern. Nun hieß es wieder in die Zelle. Gottlob, ich kam nicht in Einzelhaft. In der Zelle war bereits ein Italiener, ein Architekt; beiderseits große Freude, denn der Mensch hat nun eben einmal das Bedürfnis sich auszusprechen und in so verzweiflungsvoller Lage wie wir, erst recht. Leider war meine Freude nicht von langer Dauer, denn nach 2 Tagen kam der Italiener frei, so daß ich doch wieder allein war. Unschuldig in solch trauriger Einsamkeit zu sitzen und nur von Leuten umgeben, welche in Miene und Wort nur bitteren Haß verraten, wahrlich, es wäre nicht zu wundern, wenn man verzweifelte. In solcher Lage lernt man so recht die Macht und den Trost des Gebetes kennen.

Auch in diesem Zuchthaus waren 10 Minuten für täglichen Spaziergang im Hofe angesetzt. Da schon mehrere deutsche Untertanen eingeliefert waren, gingen wir für gewöhnlich in Partien von 10 Mann zusammen. An die Direktion richteten wir ein Gesuch mit der Bitte um Bücher aus der Bibliothek, und um Einkauf einiger Kleinig-

eiten, wie Wurst, Tabak, Zucker, Tee usw. Beides wurde erlaubt, mit Ausnahme des inkaufes von Eßwaren. Wie erstaunt war ich, als ich zum ersten Male vom Wärter lurch das Pförtchen in der Türe ein Buch bekam; es war Schillers „Wilhelm Tell“ in leutscher Sprache. Hut ab vor der Odessaer Zuchthausbibliothek, aus der ich Schiller, päterhin auch Goethe, Mörike, Körner und Herder zu lesen bekam! Gut erhalten waren lie Bücher allerdings nicht mehr; die an den Blätterrändern gefundenen Namen und Bemerkungen bewiesen, daß sie schon in vielen Händen waren. So lieb mir nun eineseils die Bücher waren, so stießen mich andernteils die genannten Bemerkungen furchtbar ab. Des öfteren las ich: N. N. zu 8, 10 Jahren Zwangsarbeit in Sibirien verurteilt usw. Es läßt sich denken, daß es sehr aufregend für mich war, in meiner Lage derartige Bemerkungen zu finden. Gewiß hatte der Betreffende irgend ein Verbrechen auf dem Kerbholz, aber war ich vorläufig nicht in der gleichen Lage? Die erwähnten Einkäufe besorgte ein Polizist; das erforderliche Geld hiefür brachte der Direktor von dem abgenommenen Geldbetrage in Abrechnung. Durch diese Einkäufe bekam ich etwas Papier in die Zelle und wenn es auch nur braunes Packpapier war, so kam es mir doch willkommen, denn ich konnte darauf Notenlinien ziehen. Und so fing ich neben meiner Lektüre zu komponieren an, und zwar mit solchem Eifer, daß ich bis zu meinem Abgange aus dem Zuchthaus eine zweistimmige Messe fertig brachte. Leider wurde mir später dieselbe abgenommen und ich sah sie, ebenso wie meine anderen Sachen, niemals wieder.

Aber auch an schweren seelischen Erschütterungen fehlte es nicht. Schon am dritten Tage nach meiner Einlieferung wurde ich vom Wärter in den Hof gebracht, wo ich in drei verschiedenen Stellungen mit „Nummer 1012“ versehen, photographiert wurde; tags darauf machte man Fingerabdrücke und beschrieb mich vom Fuß bis zum Kopf, also eine Behandlung, wie man sie nur Schwerverbrechern zuteil werden läßt. Meinen deutschen Leidensgenossen im Zuchthaus in Odessa erging es nicht besser. Wie die Arrestanten hatten auch wir für Reinlichkeit in der Zelle zu sorgen. Außer dem täglichen Scheuern des Fußbodens mußten wir in der Woche zweimal die Zelle regelrecht aufwaschen. So verging eine Woche nach der andern. Schon glaubten wir die Zeit des Krieges im Zuchthause zubringen zu müssen, wenn man nicht noch Schlimmeres gegen uns im Schilde führte. Endlich brachte uns die vierte Woche die Erlösung. Man sagte uns, daß wir nach Tschita in Ostsibirien abtransportiert werden. Groß war unsere Freude über diese Nachricht und wohl die meisten dachten an Flucht über China nach Deutschland, wenn die dortigen Verhältnisse nur einigermaßen günstig waren. Es kam aber anders. Eine zweite Verfügung besagte, daß wir nach Westsibirien, und zwar in das Gouvernement Orenburg zu verschicken seien. — Am 26. August morgens 3 Uhr öffnete der Wärter unsere Zellen und befahl uns mit unseren Sachen im Korridor anzutreten. Nach unserer Aufstellung wurde einer nach dem andern durchsucht und dann in den Gefängnishof abgeschoben. Doch, welch furchtbare Überraschung erfuhren wir dort! Es wurden uns Handketten angelegt. Da dieselben nicht ausreichten, um jeden aus uns — es waren unser 168 Mann — die beiden Hände zu ketten, so schloß man immer zwei zusammen. Kurz vor unserem Abgange stieß man noch eine Anzahl abgeurteilter Schwerverbrecher zu uns, welche nach Sibirien in Zwangsarbeit gingen. Als alles in Ordnung war, kam eine Abteilung Transportsoldaten.[1] Auf Befehl luden die einen vor unseren Augen ihre Gewehre, während die andern ihre Säbel blank zogen; in Doppelreihe nahmen sie sodann neben uns Aufstellung! Es war ungefähr 5 Uhr morgens als sich der schwermütige Zug in der Richtung zum Hafen in Bewegung setzte. Die furchtbare russische Etappe, ein Leidensweg im richtigen Sinne des Wortes, war angetreten.

[1] Derartige Soldaten hat die russische Regierung in Friedenszeiten einige Bataillone unterhalten; sie hatten die Aufgabe, Verbrecher nach Sibirien zu bringen. Daraus erhellt, welch große Zahl von russischen Staatsbürgern alljährlich nach Sibirien wanderte, in der Hauptsache wegen politischer Vergehen.

Besprechungen

Schiedermair, Dr. L., Einführung in das Studium der Musikgeschichte. Leitsätze, Quellen, Zusammenstellungen und Ratschläge für akademische Vorstellungen. München, F. Zierfuß.

Welch bedeutsame und wichtige Rolle die Musikgeschichte beim musikalischen Studium spielt, darüber sind sich die Gelehrten längst einig, leider noch nicht alle Studierenden. Diesen Gedanken kann das Büchlein Professor Schiedermairs nur stärken. Es ist aus der Praxis, den musikwissenschaftlichen Universitätsübungen des Verfassers herausgewachsen und für ähnliche Zwecke bestimmt. Einen äußerst gediegenen Vorläufer hat das Büchlein ja bereits in dem auf breiterer Grundlage aufgebauten „Grundriß der Musikwissenschaft" von H. Riemann (34. Bändchen der Sammlung „Wissenschaft und Bildung"; vgl. Kirchenmusikalisches Jahrbuch 22. Jahrg. 1909, S. 169). Wie es sich für einen Universitätslehrer von selbst versteht, beherrscht Schiedermair seinen Stoff in ausgiebiger Weise, wenn damit auch nicht gesagt sein soll, daß die Auswahl desselben im einzelnen Falle immer die beste sei. Aus der kirchenmusikalischen Literatur z. B. vermissen wir manches grundlegende oder wenigstens gut orientierende Buch; dagegen scheint uns die Zusammenstellung des Inhalts der Bach-Gesamtausgabe, die nicht weniger als 20 Seiten (S. 53—74) füllt, im Rahmen dieses Büchleins des Guten zu viel. Doch lassen sich solche Unebenheiten in einer Neuauflage, die wir dem gediegenen und brauchbaren Werkchen von ganzem Herzen wünschen, leicht glätten.

Schmitz, Dr. E., Richard Wagner. 55. Bändchen der Sammlung „Wissenschaft und Bildung". 2. Aufl. Leipzig, Quelle & Meyer. 1 *M* 50 *ℌ*.

In der „Literarischen Beilage zur Augsburger Postzeitung" (Nr. 45 vom 8. Oktober 1909) habe ich seinerzeit das Büchlein des bekannten Musikhistorikers, der vor kurzem zum Professor für Musikwissenschaft an der Dresdener Technischen Hochschule ernannt wurde, ausführlich besprochen. (S. 353 ff.) Die zweite Auflage bringt außer der Einarbeitung der inzwischen erschienenen Literatur nichts neues, sondern betont wiederum die Hervorkehrung des entwicklungsgeschichtlichen Momentes als leitenden Gesichtspunkt, in dem das Schriftchen seine Selbständigkeit sucht. Der Schlußsatz der ersten Besprechung kann darum auch der Neuauflage mit auf den Weg gegeben werden: „So möge das flüssig geschriebene Büchlein, das allen Verehrern des Bayreuther Meisters eine verlässige, zusammenfassende Würdigung seines Lebens und Wirkens bringt, warm empfohlen sein."

Cieplik, Th., Auserlesene katholische Kirchenlieder mit den Einheitsliedern. Ausgabe A für 4st. gemischten Chor, Ausgabe B für 3 gleiche Stimmen, Ausgabe C für 4st. Männerchor. Beuthen O.-S., Cieplik. Partitur je 2 *M*.

Werner, Fr., Op. 8. Orgelbegleitung nebst Vor- und Nachspielen zu den Einheitsliedern. Beuthen O.-S., Th. Cieplik. 3 *M*.

Veuskens, R., Op. 8. 40 Orgelpräludien zu den deutschen Einheitsliedern. Münster i. W., Aschendorff. 1 *M*.

Ausgabe A enthält 82, Ausgabe B 54, Ausgabe C 66 Lieder. Die letztere Sammlung wurde seinerzeit von Seminarlehrer Leopold Heinze bearbeitet und bildet ein Seitenstück zu einer ähnlichen Sammlung von Jepkens-Habets (Düsseldorf, Schwann). Es besteht kein Zweifel, daß die Ausgaben — auch wenn man nicht mit allem in Auswahl und Satz einverstanden sein kann — eine gute Aufnahme finden werden. Was die Ausgabe C anlangt, so sind manche Lieder in zu hoher Tonlage gesetzt, bei manchen auch zu viele Texte unterlegt. Wer singt denn z. B. bei Nr. 39 „Maria zu lieben" alle 9 Strophen, oder bei Nr. 54 „Großer Gott, wir loben dich" (vgl. auch Ausgabe A Nr. 73) gar 12 Strophen? Sollen die Sammlungen sodann auch im Süden auf Aufnahme rechnen, so müßte statt einer Reihe wenig bekannter oder ganz unbekannter Kirchenlieder auch die vielgesungenen Kirchenlieder Süddeutschlands berücksichtigt werden.

Zu den Orgelbegleitungen zu den „23 deutschen Einheitsliedern" von Cohen, Cordes, Mathias, Wiltberger (vgl. *Musica Sacra* 1917, S. 54) und Steuer, Hoppe, Kleiber (vgl. ebenda S. 69) tragen wir heute diejenige von Werner und Veuskens nach. Beide bringen zu jedem Lied mehrere Vor- und Nachspiele in schönem und glatten Satze, Veuskens arbeitet mitunter etwas viel mit *unisono* (vgl. z. B. S. 7, 8, 10). Zu bedauern ist, daß beide Autoren dem betreffenden Kirchenlied gar keinen Text unterlegen, ein Umstand, der von den Organisten unangenehm empfunden werden wird.

Heckmes, D., Op. 2. *Missa Consolatrix Afflictorum* für 5st. gem. Chor (ohne *Credo*). Partitur 2 *M* 80 *ℌ*, Stimmen je 30 *ℌ*.

Neckes, Fr., *Te Deum* mit abwechselnden Choralsätzen nach der *Vaticana*. Op. 55: für 4st. gem. Chor; Op. 56: für 4 gleiche Stimmen. Partitur je 2 *M* 40 *ℌ*, Stimmen je 30 *ℌ*.

Schöllgen, W., Op. 18. „Herr, ich bin dein!" für 3 gleiche Stimmen mit Orgel- und Harmoniumbegleitung. Partitur 80 *ℌ*, bei 10 Exemplaren 60 *ℌ*. Düsseldorf, Schwann.

Die Messe des Kapellmeisters an der Luxemburger Kathedrale ist im altklassischen Geiste geschaffen und Chören zu empfehlen, die in dieser Stilgattung zu Hause sind; für sie wird das nicht zu schwierige 5st. Werk eine wirkliche Festmesse bedeuten. Das *Credo* ist nicht mitkomponiert und der choralen Ausführung überlassen, eine wohltuende Abwechslung in der vielen Polyphonie. — Auch das *Te Deum* von † Fr. Nekes — wahrscheinlich ein nachgelassenes Werk — ist im alten Stile geschrieben, abwechselnd zwischen Choral und Sätzen nach *Falsobordone*-Art. Das Op. 56 für 4 gleiche Stimmen trägt in der Partitur die Bezeichnung Tenor I und II, Baß I und II, bzw. Sopran I und II, Alt I und II. Ganz abgesehen von der Notation der beiden Unterstimmen im Baßschlüssel ist dasselbe für Oberstimmen nicht zu gebrauchen, denn es liegt in der Fassung viel zu hoch; wir stoßen uns dabei weniger an den nach dem Vorwort zu umgehenden hohen *a* als an den fast ständigen *fis* und *g*. Für Männerstimmen dagegen wird das Werk des verstorbenen Meisters ernst und klangschön wirken. — Das für 3 Oberstimmen mit einem *Unisono*-Zwischensatz bearbeitete, leichte deutsche Lied von Schöllgen eignet sich für klösterliche Feierlichkeiten, wie Gelübde-Ablegung und -Erneuerung, Jubiläen, Exerzitien-Abschluß usw. Stimmen hiezu sind nicht erschienen.

Druck und Verlag von Friedrich Pustet in Regensburg

MUSICA SACRA

Monatschrift zur Förderung der katholischen Kirchenmusik

Begründet von Dr. F. X. Witt, herausgegeben von
Prof. Dr. phil. & theol. Karl Weinmann
∴ Direktor der Kirchenmusikschule Regensburg ∴

52. Jahrg. 1919 **2. Heft / Februar**

Liturgischer Stil / Von Dr. R. Guardini[1]

Die Liturgie hat Stil im strengen Sinn, wenigstens im größten Teil ihres Bezirkes. Sie ist nicht der unmittelbare Ausdruck individuellen Lebens, weder in ihren Gedanken und Worten noch in ihren Bewegungen, Handlungen und Geräten. Man vergleiche etwa die Orationen der Sonntagsmessen mit den Gebeten eines Anselm von Canterbury, Bonaventura oder Newman, die Gebärden des Priesters am Altar mit den unwillkürlichen Bewegungen eines Betenden, wenn er sich unbeobachtet glaubt; man vergleiche die Vorschriften der Kirche über die Ausstattung des Altars, über Gewänder und Geräte mit der Art, wie das Volk seine Kirchen schmückt oder sich zu religiösen Anlässen kleidet; die Weisen des Gregorianischen Chorals mit dem religiösen Volkslied. Stets ist im Bereich der Liturgie die religiöse Ausdrucksform, sie sei nun Wort oder Gebärde, Farbe oder Gerät, bis zu einem gewissen Grade ihrer individuellen Bestimmtheit entkleidet, ins Allgemeingültige erhoben, gesteigert, beruhigt, typisiert.

Dazu hat vieles mitgewirkt. Einmal haben die langen Zeiten immer wieder die liturgischen Gebilde abgeschliffen, ausgefeilt, angepaßt. Dann muß die stark verallgemeinernde Einwirkung der Überlegung, des dogmatischen Denkens berücksichtigt werden. Endlich war hierbei der Einfluß des griechisch-lateinischen Geistes, seiner auf Stil im strengen Sinn gerichteten Art von besonderer Bedeutung.

Bedenkt man nun, daß sich diese stilbildenden Kräfte in der religiösen Lebensäußerung nicht eines einzelnen Menschen, sondern einer Sammeleinheit von der Größe, Geschlossenheit und Kraft des Gemeinschaftsbewußtseins auswirkten, wie es das katholisch-kirchliche Leben ist; bedenkt man ferner, daß dieses so gestaltete Leben ganz aufs Jenseitige gestellt war, daß es mit Entschiedenheit seine Richtung über die Welt hinaus in die Überwelt nahm und dadurch von vornherein einen Zug ins Ewige, Erhabene, Übermenschliche hatte — so wird man begreifen, wie hier alle Vorbedingungen zu einer Stilbildung gewaltigster Art gegeben waren. Wenn irgendwo, so mußte hier ein monumentaler religiöser Lebensstil erwachsen. Das ist denn auch geschehen. Betrachtet man die Liturgie als Ganzes und ihre Hauptstücke, und zwar nicht in der verkümmerten Form, wie sie wohl manchmal auftritt, sondern so, wie sie sein sollte, dann wird man zu guter Stunde das Wunder eines geradezu ungeheuren Stils erleben können. Man wird sehen und spüren, wie sich hier eine innere Welt von unendlicher Weite und Tiefe einen Ausdruck geschaffen hat, so reich, von solcher Fülle und zugleich solcher Klarheit und Allgemeingültigkeit der Form, wie sonst wohl nie wieder.

Stil also im strengen Sinn des Wortes: Klare Rede, gemessene Bewegung, streng durchgestaltete Form der Raumanordnung, der Geräte, der Farben und Töne; alles, Gedanke, Wort, Gebärde und Bild aus den einfachen Elementen des Seelenlebens herausgebildet; reich, mannigfaltig und doch durchsichtig; und die Strenge dieses Stils noch dadurch verstärkt, daß die Liturgie in einer toten, fremden, und zwar einer klassischen Sprache redet.

---

[1] Vgl. das Referat Seite 32.

Aus all dem wird verständlich, welch zwingende, überzeugende Kraft der liturgischen Ausdrucksform innewohnt, wie sie dem Gläubigen eine Schule religiöser Geistesbildung im reinsten Sinn des Wortes ist und auch dem Außenstehenden als ein Kulturgebilde edelster Art erscheinen muß.

Es ist aber auch nicht zu leugnen, daß in diesen Eigenschaften der Liturgie für jeden Menschen, besonders aber für den heutigen, eine große Schwierigkeit liegt. Er will[1] das Gebet als unmittelbaren Ausdruck seines individuellen Seelenzustandes. Und nun soll er eine gegebene Welt von religiösen Gedanken, Gebeten, Formeln, Handlungen als Ausdruck seines Innenlebens annehmen, die ihm in ihrer Typizität gleichsam zu weit ist, ihm nicht paßt, die über seine individuellen Dimensionen überall hinausgeht. Ihre Allgemeinheit bedingt notwendig eine gewisse Kühle, eine gewisse Leere, die klar zum Bewußtsein kommt, wenn man sie mit der ursprünglichen Frische eines persönlichen Gebetsausdrucks vergleicht. Die liturgischen Formeln packen nicht ohne weiteres, so wie es die Worte eines geistig verwandten Menschen tun würden; die Handlungen sprechen nicht so unmittelbar an wie etwa die unwillkürliche Bewegung der Ergriffenheit bei einem nach Art und Veranlagung nahestehenden Menschen; die Herzensregungen finden nicht so leicht Widerhall wie ein religiöser Naturlaut, der frisch aus der Seele steigt. Besonders den modernen Menschen, der in Dingen des individuellen Lebens so reizbar ist, der überall den Erdduft sucht und in allem auf den persönlichen Ton horcht, fröstelt es leicht in diesen klaren Formen. Er empfindet die Worte leicht als schematisch, die Gebärden als kalt-vorschriftsmäßig. So kann es leicht geschehen, daß er sich in Gebete und Andachtsübungen flüchtet, die an religiösem Wert und geistiger Kultur tief unter der Liturgie stehen, aber den einen Vorzug vor ihr zu haben scheinen, daß sie aus der eigenen Zeit heraus oder aus der Seele gleichgearteter Menschen entsprungen sind.

Wer dieses Problem einmal in seiner ganzen Tragweite erfassen will, muß aufmerken, wie die Gestalt des Herrn in der Liturgie und wie sie etwa in den Evangelien steht. In diesen ist alles individuelles Leben; der Lesende atmet Erdluft; er spürt die Zeit; er sieht da Jesus von Nazareth über die Straßen gehen und unter den Leuten hinschreiten, hört seine so überzeugenden, charakteristischen Worte, fühlt, wie es lebendig von Herzen zu Herzen geht. Der ganze Zauber geschichtlicher, konkreter Lebendigkeit ist um das Bild des Herrn gebreitet. Er ist so recht „einer von uns", eine bestimmte Persönlichkeit, eben Jesus, „der Sohn des Zimmermanns", der in Nazareth wohnte, in der und der Straße, der dieses bestimmte Gewand trug, der so und so sprach. Und das ist es, wonach gerade der heutige Mensch dürstet. Das ist es, was ihn so tief beglückt, daß in dieser geschichtlichen Gestalt zugleich die ewig-unendliche Gottheit lebendig, persönlich, wesensgeeint wohnt, daß er im vollsten Sinn des Wortes ist „wahrer Gott und wahrer Mensch".

Wie anders aber spricht Jesu Bild aus der Liturgie zu uns! Da ist er der hoheitsvolle Mittler zwischen Gott und Mensch, der ewige Hohepriester, der göttliche Lehrer, der Richter über die Lebendigen und die Toten, der Geheimnisvolle im Sakrament, der in seinem Leib mystischerweise alle Gläubigen zur großen Lebensgemeinschaft der Kirche eint, der Gottmensch, das Wort, das Fleisch geworden ist. So steht er in der Messe, so in den liturgischen Gebeten. Das Menschliche — unwillkürlich drängt sich der theologische Ausdruck auf die Lippen —, die menschliche Natur ist durchaus gewahrt, ganz gewiß; nicht umsonst sind die Kämpfe gegen Eutyches durchgefochten worden. Wahrer, voller Mensch ist er, mit Leib und Seele, der wirklich gelebt hat; aber ganz verklärt von der Gottheit, ganz eingetaucht in das Licht der Ewigkeit, der Geschichte, über Raum und Zeit entrückt. Er ist der Herr, der „zur Rechten des Vaters sitzt", der mystische Christus, der in seiner Kirche fortlebt.

Man wird einwenden, in den Evangelien der Messe lese man doch das ganze historische Leben Jesu. Sicherlich. Aber versucht man genauer zuzuhorchen und feiner mitzuempfinden, so empfangen diese Berichte doch durch den Zusammenhang, in dem sie stehen, eine eigentümliche Beleuchtung. Sie sind ein Stück der Messe, des *Mysterium magnum*, eingetaucht in das sakrale Geheimnis, eingeordnet in das Gefüge des betreffenden Sonntagsoffiziums, der laufenden Zeit, in den großen Organismus des Kirchenjahres,

[1] Zumal wenn er von selbständiger Charakterveranlagung ist.

mitgerissen durch den gewaltigen Zug ins Jenseitige, wie er durch die ganze Liturgie geht. So wird das, was sie enthalten, ebenfalls stilisiert; wir vernehmen sie in der fremden Sprache und hören sie im Choralton gesungen. Von selbst kommt man dazu, nicht so sehr auf die individuellen Züge, die sie enthalten, sondern auf den ewigen, übergeschichtlichen Sinn zu achten.

Damit hat die Liturgie aber nicht, wie es etwa der Protestantismus der Kirche vorwirft, das Christusbild der Evangelien verfälscht. Damit hat sie nicht an Stelle des lebendigen Jesus ein starres, dogmatisches Begriffsgebilde gesetzt. Schon die Evangelien lassen, je nach dem Zweck ihrer Darstellung, bald die eine, bald die andere Seite der Persönlichkeit und Wirksamkeit Jesu stärker hervortreten. Und gegenüber dem Bilde der Synoptiker, das ihn mehr in seiner schlicht-menschlichen Wirklichkeit zeigt, tritt bereits in den Briefen des heiligen Paulus der Herr hervor, der mystisch in seiner Kirche und in der Seele der Gläubigen weiterlebt. Das Johannesevangelium zeigt „das Wort, das Fleisch geworden", und vollends die Apokalypse schildert den Herrn in seiner ewigen Herrlichkeit. Dabei ist aber seine menschlich-geschichtliche Wirklichkeit nicht ausgeschlossen, sondern immer vorausgesetzt und oft genug ausdrücklich betont.[1] Die Liturgie hat also nichts anderes getan, als was die Heilige Schrift selbst tut. Sie hat, ohne auch nur ein Strichlein des geschichtlichen Christus aufzugeben, doch um ihrer bestimmten religiösen Ziele und Zwecke willen mehr das Ewige, Überzeitliche in seiner Persönlichkeit hervortreten lassen. Denn die Liturgie ist nicht, wie etwa die protestantische Abendmahlsfeier, eine bloße Erinnerung an das, was einst war, sondern lebendige Gegenwart, ist das beständige Leben Jesu Christi in uns und der Gläubigen in Christus, und zwar in dem ewig lebenden Gottmenschen Christus.

Aber deshalb bleibt doch die psychologische Schwierigkeit. Und es ist gut, sie sich recht klarzumachen. Besonders der heutige Mensch empfindet sie tief. Mehr als einer würde — subjektiv gesprochen — den schönsten theologischen Begriff hergeben, wenn er dafür sehen könnte, wie Jesus über die Straße geht, oder wenn er den Ton vernehmen dürfte, mit dem er sich zu einem Jünger wendet. Manch einer würde auf das herrlichste liturgische Gebet verzichten, wenn er dafür hören könnte, wie der Herr ihn anredet, und er so recht aus Herzensgrund in lebendigem Gegenüber ihm ein Wort sagen dürfte.

Wo liegt der Punkt, von dem aus diese *Schwierigkeit überwunden* werden kann? In der Einsicht, daß es gar nicht gestattet ist, das individuelle religiöse Leben mit all seiner persönlichen Bestimmtheit und liturgisches Leben mit seiner Stilisierung und Typik gegeneinander auszuspielen. Es darf nicht heißen: das oder das, sondern *das eine und das andere in lebendigem Zusammenwirken.*

Im individuellen Gebet sprechen wir zu Gott aus der ganz besondern Bestimmtheit unseres Wesens heraus, so wie es sich gerade uns nach unserer Veranlagung und unsern Erfahrungen auf die Lippen drängt. Das ist unser gutes Recht, und die Kirche ist die letzte, die es uns beschneiden wollte. Da leben wir unser eigenes Leben, sind gleichsam allein vor Gott.[2] Hier ist er uns so zugewandt, wie sonst niemand anders, für jeden ganz „sein Gott"; denn das gerade ist der unendliche Reichtum Gottes, daß er für jeden ganz sein Gott sein kann, für jeden neu, und keinem so zugehörig wie dem andern. Die Sprache, die wir hier führen, paßt durchaus für uns und vieles von ihr wahrscheinlich nur für uns. Wir dürfen sie ruhig sprechen, denn Gott versteht sie, und sonst ist ja niemand, der sie zu verstehen braucht.

Aber wir sind nicht nur Einzelwesen, wir stehen auch in einer Gemeinschaft; wir sind nicht nur „Geschichte", sondern etwas von uns gehört auch der zeitlosen, ewigen Ordnung an, und das kommt in der Liturgie auf seine Rechnung. In ihr beten wir als Glied der Kirche; in ihr erheben wir uns in die Ordnung, die über dem Individuum liegt und darum allen zugänglich ist, allen Veranlagungen, Naturen, Zeiten, Orten. Für diese Ordnung der Dinge aber ist der Stil der Liturgie, der objektive, klare, allgemeinverständliche auch der einzig mögliche. Denn jede andere Form des Gebetes, die etwas spezieller

[1] So z. B. sofort im Prolog des Johannesevangeliums.

[2] Wenngleich natürlich auch hier, wie im gesamten Bereich des religiösen Lebens, die Kirche unsere Führerin ist. Nur ist sie es in anderer Weise als im liturgischen Leben.

wäre und die aus besonders gearteten Voraussetzungen hervorginge, würde unfehlbar dem unzugänglich sein, der nicht in sie paßt. Nur ein wahrhaft katholischer, d. h. allgemeiner, allseitig-objektiver Stil des Lebens und Denkens kann ohne Vergewaltigung von jedem angenommen werden. Es bleibt damit wohl ein gewisses Opfer verbunden. Eine gewisse Gewalt muß sich jeder antun; er muß über sich hinausgehen. Aber er wird sich darüber nicht verlieren, sondern im Gegenteil freier werden, reicher und allseitiger.

Beide Formen des Gebetslebens müssen eben ineinander übergehen. Sie stehen in lebendigem Wechselverhältnis. Die eine empfängt Befruchtung und Licht von der andern. In der Liturgie lernt sich die Seele in der weiten, objektiven religiösen Welt bewegen. Sie erwirbt — wenn dieser Vergleich gestattet ist — jene Freiheit, jenen beherrschten Adel innerer Haltung und Bewegung, wie sie einer in Dingen des natürlich-menschlichen Umgangs lernt, wenn er in wirklich vornehmer Gesellschaft verkehrt, unter Menschen, deren ganzes Sichgeben durch die Tradition alter gesellschaftlicher Zucht bestimmt ist; sie wächst in jene Weite der Empfindung und Klarheit seelischer Form, wie sie sich im vertrauten Verkehr mit großen, monumentalen Kunstwerken erschließt. Mit wenigen Worten: In der Liturgie gewinnt die Seele den „großen Stil" des religiösen Lebens — und das ist eine Sache, die man gar nicht hoch genug einschätzen kann. Anderseits ermahnt ja die Kirche selbst immer wieder (das Beispiel der ganz in der Liturgie lebenden Orden zeigt es), daß neben dem liturgischen Leben zugleich das private, persönliche Gebetsleben einhergehen müsse, in dem sich die Seele ganz so gibt, wie sie in ihrem individuellen Empfinden ist. Von daher erhält auch ihr liturgisches Leben Wärme und persönliche Färbung. Würde letzteres fehlen, wäre die Liturgie die ausschließliche Form des religiösen Lebens, so könnte dieses leicht zu einem kalten Zeremonienwesen werden; fehlt aber die Liturgie, so müssen die Folgen nicht weniger verhängnisvoll sein.

Ave verum corpus!

Sei mir gegrüsst, du wahrer Leib des Herrn! —
Du aufgestiegen aus der Gnadenfülle
Des Vaters, — du Gott selbst in keuscher Hülle
Und selig schimmernd wie der Morgenstern.

Sei mir gegrüsst, erhöht, erhoben du, —
Du wie am Kreuz mit offnen Liebesarmen,
Zieh mich zu dir, Herr, deinem Gotterbarmen
Fliesst meine ganze Seele gläubig zu.

Sei mir gegrüsst, du Kelch der Kostbarkeit! —
Das Heil der Menschheit hältst du ganz umschlossen,
Das Gottesblut, für mich am Kreuz geflossen,
Und im Geheimnis täglich neu bereit.

Wie deine Liebe ewig sich ergiesst,
Strömt auch allewig deines Herzens Wunde,
Sie glüht im Kelch . . . sie quillt in heil'ger Stunde . . .
O wahres Blut des Herrn, sei mir gegrüsst. —

Ilse von Stach

Die Gründung des Allgemeinen Cäcilienvereins vor 50 Jahren

II.

Ich berichte nun über die Ausschußverhandlungen. In der ersten geschlossenen Generalversammlung am 9. September brachte der gewählte Präsident, Advokatanwalt Lingens aus Aachen, die gestellten Anträge zur Verlesung, darunter folgenden von mir gestellten: „Die Generalversammlung möge einen eigenen Ausschuß für Kirchenmusik bilden oder dessen Bildung gestatten.“ Der Präsident überwies diesen Antrag dem Ausschusse für Formalien. Dieser erledigte denselben in folgender Weise: Die Versammlung könne und wolle die Bildung eines solchen Ausschusses nicht hindern. Die wirkliche Bildung desselben möge der Ausschuß für christliche Kunst veranlassen. Meine Absicht war: Wenn bei einer nächsten Versammlung die Musiker so zahlreich erscheinen, wie wir es wünschen, und so viel Beratungsstoff vorlegen, daß viel Zeit erforderlich wird, so sollen sie nicht an den Beratungen über bildende Kunst teilnehmen müssen, die ebenfalls viele Zeit für sich fordern. Die Interessen und Angelegenheiten beider liegen weit genug auseinander, und jeder Ausschuß hat für sich so viele Fragen zu erledigen, daß die Trennung für die Zukunft wünschenswert erscheint. Diese Trennung ist von der Generalversammlung gebilliget worden, muß aber nicht stattfinden. Dieses Mal fand die Trennung noch nicht statt; nur wurden für beide Gegenstände verschiedene Referenten bestellt.

In derselben Sitzung gab der Präsident die Namen derjenigen kund, welche vom Vorbereitungskomitee als Ausschußmitglieder vorgeschlagen wurden. Für den Ausschuß für christliche Kunst wurden vorgeschlagen und gewählt: Werner, Dr. jur. aus Innsbruck, Dr. Rapp, Advokat aus Kaltern, und der Unterzeichnete. Als der Ausschuß nachmittags 3 Uhr zusammentrat, fanden sich zirka 16 Mitglieder ein (am nächsten Tage waren es doppelt so viele, so daß unser Ausschuß außer dem für die Presse, soviel man vernahm, der besuchteste gewesen sein dürfte), welche den Unterzeichneten zum Vorstand, Herrn Dr. Werner zum Sekretär des Ausschusses wählten. Ich legte nun vier Anträge vor (leider muß ich dieselben aus dem Gedächtnisse zitieren):

Das erste und wichtigste Mittel, dem Zustande der katholischen Kirchenmusik aufzuhelfen, ist Belehrung, gründlicher Unterricht in allen beteiligten Anstalten, also a) in den bischöflichen Knabenseminarien, b) in den bischöflichen Klerikalseminarien, c) in den Schullehrerseminarien — und dadurch in den Volksschulen. Daraus ergeben sich folgende Anträge: Es wolle die hohe Generalversammlung an die hochwürdigsten Herren Bischöfe die ehrfurchtsvollste Bitte stellen: Hochdieselben wollen 1. in den bischöflichen Knabenseminarien den Gesangunterricht als einen obligatorischen Lehrgegenstand für alle Zöglinge einführen; 2. in den Klerikalseminarien eine Lehrkraft aufstellen, welche befähigt ist, über Wesen, Bedeutung, Vortrag und Geschichte des Chorals und der Kirchenmusik überhaupt, über die kirchliche Gesetzgebung in diesem Betreffe, über das Aufeinanderwirken von Kirchenmusik und liturgischer Handlung usw. gründliche Vorträge zu halten und praktische Anweisungen zu geben; 3. dahin wirken, daß in den Schullehrerseminarien dem Chorale, der Vokalmusik und dem würdigen Orgelspiele eine sorgfältige Pflege gewidmet werde.

Diese Anträge wurden im Ausschusse freudigst begrüßt und fast ohne Debatte angenommen, wobei anerkannt wurde, daß damit die schlechte Musik an der Wurzel angegriffen wird. — Nun stellte ich den Antrag: Einen Verein zur Pflege wahrer, edler Kirchenmusik durch ganz Deutschland zu gründen. Ich war bereit, einen Statutenentwurf vorzulegen, der nächstens zum Abdrucke kommen soll. Meinem Antrage wurde entgegengehalten: Es bestünden in Österreich in vielen Diözesen Kunstvereine. Wollte man einen eigenen Musikverein gründen, so würde eine Spaltung, eine Zersplitterung der Kräfte, und damit allseitiger Schaden die Folge sein. Das Resultat der Debatte war die einstimmige Annahme des von mir nun also formulierten Antrages:

„Die christlichen Kunstvereine sollen veranlaßt werden, eigene Komitees für Kirchenmusik zu gründen, welche besonders dahin wirken sollen, daß Chorregenten-Konferenzen regelmäßig abgehalten werden."

Ich konnte damit mich zufrieden geben in Anbetracht der oben angeführten Einwendungen, in Erwägung, daß mein beabsichtigter Verein als wesentliche Vorschrift die Abhaltung von Chorregenten-Konferenzen betont, daß, wenn einmal diese im Flusse, damit kleine Bezirksvereine ohnehin gegründet sind, die ihren natürlichen und notwendigen Abschluß in einem großen allgemeinen Vereine fänden, in Erwägung, daß zum Teil schon solche kleinere Vereine bestehen, zum Teil in Bildung begriffen sind, die notwendig und von selbst zur „Schaffung einer Zentralgewalt" hindrängen, soll ihre Tätigkeit recht fruchtbar werden, in Erwägung endlich, daß die Stunde für einen solchen Verein doch in Bälde schlagen wird, sobald alle Vorarbeiten fertig gebracht sind.

Über diese vier Anträge referierte ich in der Generalversammlung, obwohl, wegen Mangel an Zeit in gedrängtester Kürze, und schloß beiläufig mit den Worten:

„Diese Anträge wurzeln im Grunde in den Vorschriften des Konzils von Trient in Betreff der Erlernung des Choralgesanges. In materieller Beziehung können selbe also einer Beanstandung kaum unterliegen. In formeller Beziehung erlaube ich mir die Bemerkung, daß ähnliche Bitten an die hochw. Herrn Bischöfe anderwärts sehr wohlgefällig aufgenommen wurden und erfolgreich wirkten. Näher auf die Begründung der Anträge eingehen werde ich erst dann, wenn die hohe Versammlung es wünschte und eine Debatte veranlassen wollte."

Hierauf wurden die Anträge von der Versammlung angenommen.

Es könnte an mich etwa die Frage gerichtet werden, warum ich denn nicht noch weitere Anträge gestellt habe, z. B. den am Anfange berührten: Man solle die Tusche abschaffen oder man solle in jeder Diözese ein Verzeichnis jener Werke herstellen lassen, welche wegen ihrer Unkirchlichkeit nicht mehr aufgeführt werden dürfen u. a. Hätte ich so ins Detail gehen wollen, so hätte ich eine ganze Gesetzgebung entwerfen müssen in einer Reihe von etwa vierzig oder mehr Artikeln, wie man es in Belgien getan. Einen Punkt berühren, hätte nur eine fragmentarische Gesetzgebung zur Folge gehabt, — eine solche taugt bekanntlich nicht viel. Wenn man aber Gesetze auch nur vorschlagen will, so muß man gewiß sein, daß mir von den andern Beteiligten, also hier von den Ordinariaten und Chorregenten, der Beruf dazu zuerkannt wird, bzw. daß ich von diesen eine Art Mission erhalte. Das aber ist eben das Gebrechen, daß man bei uns nicht mehr weiß, wer Koch oder Kellner ist, wie das Sprichwort sagt, also jeder nur auf seine Faust arbeitet.

Ich habe oben gesagt, ich möchte lesen: „Tusche usw. sind in der Kirche verboten." Nun, das Konzil von Prag, das vor einigen Jahren gehalten wurde, bestimmt gar viel Schönes und Richtiges über Kirchenmusik. Man erwidert immer: Wir haben keine Kräfte dazu. Zu der Bestimmung unter Nr. 22: „Die sogenannten Intraden soll der Pfarrer abschaffen", braucht es keine Kräfte, man braucht nur die Tusche und Märsche zu unterlassen, dann ist dieser Bestimmung genügt. An manchen Orten geschieht es, — an noch mehr geschieht es nicht. Also soll das Ordinariat mit Strenge einschreiten.

Wir Musiker vom Fach könnten uns aber auch selber helfen. Scharen wir uns in einen Verein zusammen, bei dem wir uns förmlich verpflichten, gewisse Grundgesetze einzuhalten, wo wir uns selbst durch *vota majora et saniora* auf allgemeinen Versammlungen Grundgesetze schaffen, wo wir selbst ein Verzeichnis herstellen von Kompositionen, die wir nicht mehr aufführen wollen u. a. Durch einen solchen Verein gewinnen wir eine Vertretung bei den Ordinariaten und Regierungen, damit auch diese tun, was ihnen obliegt. Überhaupt hängt von unserer Tätigkeit das meiste ab. Ich habe in Innsbruck im Ausschusse es ausgesprochen: Unsere Beschlüsse werden völlig wirkungslos bleiben, wenn wir uns nicht Mühe geben, sie durch die Presse zu verbreiten, kleine Konferenzbezirke und einen diese umfassenden großen Verein zu gründen, an den man sich wenden kann, den die

Komponisten beachten müssen usw. Dann werden wir erst mit Erfolg sagen können: Wir wollen nicht, daß die Kirchenmusik überschätzt, aber auch nicht, daß sie unterschätzt werde.

Ohne Zweifel infolge dieser mutigen und öffentlichen Anregungen, welche durch die „Fliegenden Blätter für katholische Kirchenmusik" — der 2. Jahrgang umfaßte bereits 10 Nummern mit 6 Musikbeilagen zum gleichen Preise von 1 Gulden — gegeben worden waren, verbreitete sich das Interesse für den Gegenstand in immer weitere Kreise, und Witt sah sich bereits in Nr. 9 (a. a. O.) genötigt, für 1868 ein zweites Blatt anzukündigen, dem er den Titel gab: „*Musica Sacra,* Beiträge zur Reform und Förderung der katholischen Kirchenmusik". Er motivierte diesen Schritt mit den Worten: „Manche Leser dieser Blätter wünschen wenigstens alle 14 Tage eine kirchenmusikalische Zeitung zu erhalten; die monatliche Zwischenzeit des Erscheinens zwischen der einen und der nächsten Nummer dauert ihnen zu lange. Auch ist der zu behandelnde Stoff zu umfangreich, als daß der Raum der „Fliegenden Blätter" genügte.

In Nr. 10 von 1867 veröffentlichte Witt bereits einen Statutenentwurf[1] für

---

[1] 1. Es ist notwendig, zur Kenntnis über die Entwicklung des Vereines im Laufe der 50 Jahre diesen ersten Entwurf mit den Erläuterungen Witts (a. a. O. S. 81—83) sich ins Gedächtnis zurückzurufen. Derselbe lautet:

§ 1. Zweck. Es soll ein Verein gegründet werden zu dem Zwecke, daß die echte katholische Kirchenmusik überall eingeführt oder gefördert werde. Es soll also überall eingeführt oder gefördert werden 1. der Choral oder *cantus gregorianus*; 2. die figurierte polyphone Gesangsmusik der älteren und neueren Zeit, soweit sie den liturgischen Gesetzen und dem Geiste der Kirche entspricht; 3. das deutsche Kirchenlied; 4. das ernste, würdige Orgelspiel. Der Verein tritt der Instrumentalmusik, soweit die Kirche sie gestattet und selbe kirchlich-liturgisch gehalten ist, durchaus nicht entgegen, kann aber auf die Förderung desselben, weil diese Gattung ohnehin überstark vertreten ist, nur insoferne sich einlassen, als er die dringend notwendige Reform derselben anstrebt.

§ 2. Mitglieder des Vereines können alle (auch Musiklaien) werden, welche für die Grundsätze und Zwecke des Vereines, soweit es eben in ihren Kräften steht, tätig sein wollen und einen jährlichen Beitrag von 30 kr. (süddeutsch), 9 Sgr. oder 50 Neukr. österreichischer Währung franko an den Kassier desselben einsenden oder diesen Beitrag durch eine entsprechende Summe ein für allemal ablösen. Für diesen Beitrag erhalten die Mitglieder die jährliche Vereinsgabe, welche in einem Rechenschaftsberichte und in einer Abhandlung oder in einer wertvollen Komposition besteht, die der Höhe des Beitrages entspricht.

§ 3. Vorstandschaft. Der Verein hat als Ehrenpräsidenten oder Protektoren solche Bischöfe oder sonstige Notabilitäten, welche durch ihre Stellung, ihren Einfluß und ihre Tätigkeit die vorzüglichste äußere Stütze desselben werden oder sind. Der leitende Präsident muß ein Komponist, Organist, Chorregent oder Musikschriftsteller von anerkanntem Rufe sein. Ihm zur Seite steht a) ein Kassier, b) ein Sekretär, der die Korrespondenzen besorgt. Dieser letztere muß mit dem Präsidenten an einem Orte wohnen, c) aus so vielen Ausschußmitgliedern (Beiräten), als Provinzen oder Diözesen hinreichend (mit wenigstens 15—20 Mitgliedern) vertreten sind. Auch sie müssen Fachmänner sein. Sie verpflichten sich zu einer jährlichen Beratung mit dem leitenden Präsidenten, dem Kassier und Sekretär zusammenzutreten an einem von denselben zu wählenden Orte im Herzen Deutschlands, wobei alle Geschäfte, die allenfallsige Statutenerweiterung oder -änderung u. dgl. erledigt werden. Die im Laufe des Jahres sich ergebenden Geschäfte erledigt der leitende Präsident mit dem Sekretär, vorbehaltlich der Zustimmung der übrigen Mitglieder des leitenden Ausschusses. Der Ausschuß wird sich bei seinem ersten Zusammentreten, etwa bei Gelegenheit der 19. Generalversammlung der katholischen Vereine Deutschlands in Bamberg oder eines abzuhaltenden Musikfestes selbst eine Geschäftsordnung festsetzen; jedes Ausschußmitglied hat eine Stimme, und nur bei Stimmengleichheit entscheidet die Stimme des Präsidenten. Die erste Wahl findet durch die bis 1. Mai 1868 beigetretenen Mitglieder statt und hat bis zur nächsten Wahl, die in zirka fünf Jahren stattfinden soll, Gültigkeit. Letztere erfolgt durch eine Generalversammlung.

§ 4. Mittel zur Erreichung des Zweckes. 1. Das erste Hauptmittel ist: Die Gründung von Chorregenten-Konferenzen. Vier bis acht Mitglieder, die nahe genug wohnen, um hie und da zusammenzukommen, bilden einen Konferenzbezirk. Selbstverständlich kann ein solcher Bezirk eine beliebig größere Anzahl von Mitgliedern umfassen. Verpflichtung dieser Konferenzbezirke oder Bezirksvereine ist, jährlich zwei- oder dreimal sich zu versammeln, um eine Beratung über die Zwecke und Mittel des Vereines zu halten, eine Produktion im Gesange und Orgelspiel zu veranstalten, und über die Konferenz ein Protokoll aufzunehmen, von welchem eine Abschrift an die Hauptvorstandschaft einzusenden ist. Jeder dieser Bezirke wählt sich einen Vorstand und einen Musikdirektor, der die Produktionen leitet. Vorstand und Musikdirektor können, müssen aber nicht eine und dieselbe Person sein. Geldbeiträge zu fordern, wird wohl möglichst zu vermeiden sein. Jeder Konferenzbezirk hat tätige (musikalisch gebildete, also auch bei der Produktion mitwirkende) und Ehrenmitglieder (als Zuhörer oder als Protektoren).

2. Ein zweites Mittel sind die Musikfeste. Jedes Jahr, oder alle 2—3 Jahre hält der Verein einer Provinz oder Diözese ein großes Musikfest (große Produktion mit Beratungen, vgl. das württembergische am 30. September ds. Js.). Für den ganzen Verein beraumt der Hauptausschuß alle 3—5 Jahre ein solches

Gründung eines Vereines, und von 1868 an erschienen die „Fliegenden Blätter" sowohl als die *„Musica Sacra"* monatlich, jede mit 6 Musikbeilagen für je 1 Gulden = 18 Sgr. Über den Erfolg seines Aufrufes äußerte sich Witt in den „Fliegenden Blättern" für 1868, S. 9, wörtlich: „Dem Cäcilienvereine ist bereits eine ansehnliche Zahl ausgezeichneter Männer beigetreten. In zwei Städten (Preußens) sind je zehn Mitglieder beigetreten, also Bezirksvereine gebildet. Von einer Veröffentlichung der Namen wird so lange Umgang genommen, bis die Konstituierung des Vereines gesichert ist, weil sie sonst vergeblich sein könnte. Ich erlaube mir nochmals aufmerksam zu machen auf die Wichtigkeit desselben, da er jedenfalls sehr Großes,

---

an. Für diese Musikfeste bestimmt der Hauptausschuß den Ort und die Zeit der Abhaltung, den Musikdirektor, der die Produktion leitet, und ergreift alle hiezu notwendigen Maßregeln, so lange bis etwa der Verein eine Statutenänderung beschließt. In bezug auf letztere haben die Provinzial- und Bezirksvereine niemals eigenmächtig vorzugehen, sondern ihre Anträge, Wünsche, Beschlüsse und Abstimmungsresultate dem Hauptausschusse zu unterbreiten, damit erst bei einem allgemeinen Musikfeste darüber definitiv entschieden werde.

3. Das dritte Hauptmittel ist Aufmunterung der Komponisten, Chorregenten und Organisten. Um sie aufzumuntern, soll

a) eine Akademie innerhalb des Vereines gegründet werden, welche aus höchstens 30—40 Mitgliedern bestehen soll. In dieselbe werden aufgenommen jene Mitglieder des Vereines, welche als Komponisten, Musikschriftsteller, Lehrer der Musik, Organisten, Heranbildner und Direktoren ausgezeichneter und in ihren Leistungen hervorragender Chöre sich auszeichnen und einen Namen erworben haben. Die ersten zwölf Mitglieder werden von der Gesamtvorstandschaft des Vereines gewählt, später haben die „Akademiker des Vereines für katholische Kirchenmusik in Deutschland" im Vereine mit der Vorstandschaft das Wahlrecht. Die Aufnahme erfolgt entweder auf Ansuchen oder auf Vorschlag eines Wahlberechtigten und ist eine Taxe von 20 Talern oder 35 fl. für das Dekret zu entrichten. Diese Akademie tritt erst nach einigen Jahren ins Leben, sobald der Verein genügend erstarkt ist und Einfluß gewonnen hat.

b) Es sollen alle 2—3 Jahre Konkurse für Kompositionen, Musikabhandlungen usw. durch den Ausschuß ausgeschrieben werden.

c) Es sollen Stipendien, Medaillen, Ehrengeschenke, Dekrete usw. für alle hervorragenden Leistungen innerhalb des Vereines verliehen werden.

Einige weitere Punkte in diesem Betreffe müssen dem Ausschusse überlassen bleiben. Damit ist zugleich die Art und Weise der Verwendung der einlaufenden Geldmittel angegeben. Weitere Zwecke, als die Gründung musikalischer Professuren usw., werden erst später in Aussicht genommen werden können.

Erläuterungen. ad § 3. Da der Nutzen eines solchen Vereines öfters besprochen (vgl. meine Broschüre S. 31, diese Blätter I. S. 12, II. S. 69 usw.), auch in den Statuten selbst angedeutet ist, so frägt es sich nur, ob sich Mitglieder genug finden; ich verhehle nicht, daß die Leser dieser Blätter den Hauptstamm bilden müßten, daß es also an ihnen sein dürfte, sich zu beteiligen. Um nun dies zu ermitteln, bitte ich alle, die mit mir einverstanden sind, einen Brief franko an mich einzusenden, worin der Beitritt angezeigt und zugleich ein leitender Präsident, ein Sekretär, ein Kassier und drei Assessoren (letztere aus der Provinz, in welcher der Einsender wohnt) bezeichnet werden. Der Beitrag kann nach Belieben beigelegt oder nur gezeichnet und beim Zustandekommen des Vereines nachgesendet werden. Wenn ich sage drei Assessoren, so soll eben jede Provinz durch ein Mitglied in der Vorstandschaft vertreten sein, das die Geschäfte für jene Provinz übernehmen will; da aber manche diese Mitwirkung wegen anderweitiger Geschäfte ablehnen dürften, so ergeht die Einladung an den zunächst durch die meisten Stimmen Bezeichneten. Daß diese Wahl gleich mit der Beitrittserklärung geschehe, ist überaus wichtig; denn wenn wir einmal eine Vorstandschaft haben, gruppiert sich der Verein leicht. Man sei da nicht zu ängstlich, da ja nach den Statuten ohnehin von Zeit zu Zeit eine Neuwahl stattzufinden hat. Vielleicht kann man die Wahl des Sekretärs dem gewählten Präsidenten überlassen. Die Konstituierung des Vereines (da gewisse Grenzen gesteckt werden müssen) ist erfolgt, sobald einhundert Mitglieder beigetreten sind; durch Stimmen, welche nach dem 1. Mai 1868 einlaufen, kann die Wahl des Präsidenten, der einhundert Stimmen erhalten hat, nicht mehr alteriert werden; so angenehm auch spätere Beitrittserklärungen sind, so muß doch der obige Termin eingehalten werden, damit nicht eine *in infinitum* ausgedehnte Wahlzeit den Verein nicht zur Konstituierung kommen läßt. Die Liste der Beigetretenen wird in diesen Blättern veröffentlicht (vollständiger Name, Stand, Wohnort, nächste Post).

ad § 4. 1. Die Gründung solcher Konferenzbezirke kann unverzüglich beginnen. Ich nehme die Sache praktisch. Ein eifriger Chorregent oder Geistlicher oder Beamter usw. ladet die Freunde der Kirchenmusik, die im Umkreise von 1—2 Stunden wohnen, ein, legt ihnen obigen Statutenentwurf vor, ladet sie zum Beitritte ein und gründet unter den Beigetretenen, welche auch Ehrenmitglieder werden können, den Konferenzbezirk. Finden sich nicht 4—8 musikalische Mitglieder, so ist die Gründung zu vertagen; der Beitritt zum ganzen Vereine ist dadurch nicht erfolglos, weil jeder einzelne sich ans Ganze anlehnen und an den Provinzialmusikfesten usw. teilnehmen kann.

2. Wie nützlich, fruchtbar, tief eingreifend und wesentlich umgestaltend der Verein wirken muß, wenn seine Gründung gelingt, wird sich besonders zeigen, wenn die Musikfeste in Fluß kommen und gut benützt werden. Denn nichts ist bildender und aneifernder als das Zustandekommen, Zusammenberaten und Zusammenwirken auserlesener Kräfte. Der Haupterfolg, das Haupt-

Ungeahntes für die Reform der Kirchenmusik, für Verbesserung der Stellung und Bezahlung der Chorregenten und der Sänger, für den Aufschwung der Musik im allgemeinen und ihren Einfluß auf Sitte, Glauben und Leben, auf Schule, Kirche und Staat leisten kann, wenn er recht, eifrig und energisch geleitet wird. Ich glaube, all die Unternehmungen unserer Komponisten und Chorregenten, als die Herausgabe eines Buches, einer Zeitung, eines Aufsatzes usw. verschwinden, so gut und notwendig sie sind, ganz und gar vor der Wichtigkeit und Bedeutung eines solchen Vereines; denn sie sind ja vereinzelt, der eine beachtet sie, der andere nicht, mögen sie noch so wertvoll sein. In einem Vereine ist das ganz etwas anderes. Da sind alle für einen, einer für alle.

Die Frage, ob statt „das deutsche Kirchenlied" auch „polnisches, böhmisches usw. Kirchenlied" gesagt werden dürfe (in § 1 der Statuten) ist zu bejahen. Die Frage, ob jeder Bezirksverein nicht eine kleine musikalische Bibliothek gründen solle für seine Mitglieder, ist ebenfalls zu bejahen; den Anstoß dazu und die Direktiven darüber usw. wollte ich der ersten Versammlung vorbehalten.

Die Frage, welche unter den Bischöfen als Protektoren des Vereines erbeten werden sollen, beantworte ich im allgemeinen dahin: Alle jene, in deren Diözesen sich eine hinlängliche Anzahl von Mitgliedern oder Bezirksvereinen findet; muß jedoch das Nähere dem Ausschusse überlassen.

Also Mut! Mut! Wer Großes erreichen will, muß die Hand ans Werk legen."

---

resultat des ganzen Lebens Proskes (von seiner Bibliothek und der Herausgabe der *Musica divina* abgesehen, die z. Z. tote Schätze wären ohne seine Nachfolger und Schüler) besteht darin, daß er mehrere andere gewonnen hat, die sein Werk fortführen.

Bei solchen Musikfesten werden viele neue gewonnen, viele gestärkt, viele mit neuen Ideen bereichert, viele belehrt. Ich verweise auf den allgemeinen deutschen Musikverein, der erst vor wenigen Jahren gegründet, doch schon Tausende von Mitgliedern zählt und jährlich ein großes Musikfest abhält. Vielleicht hatte derselbe weniger Aussicht auf Gelingen als wir — und er gelang doch.

3. Mir schwebt hiebei eine vollständige Organisation des Vereines mit Musikschule, mit bedeutenden Geldmitteln u. a. vor Augen. Ich bin zu sehr überzeugt, daß alles Große klein anfängt und daß ein solcher Verein dem Senfkörnlein im Evangelium gleicht, als daß ich nicht die Ziele des Vereines recht hoch stecken möchte. Jeder Domchor soll mit der Zeit eine Musterschule werden. Es besteht in Rom eine zur Zeit Palestrinas gegründete musikalische Akademie, die, so wenig sie leistet, doch noch manche zu ernsteren, würdigen Kompositionen veranlaßt, weil sie nur solche mit dem Titel „*Maestro Compositore onorario*" belohnt; eine Verbindung mit derselben und Herübernahme einiger Vorschriften wird der Ausschuß ins Auge fassen.

Mut! Mut! Wer Großes erreichen will, muß die Hand ans Werk legen! Es liegt in uns das Bedürfnis, uns die Hand zu reichen zum Bunde, zusammenzuwirken. Und — mögen alle es wohl bedenken — wir sind in unserem Vereine völlig unabhängig, die Kunst muß frei bleiben. Wir ordnen unsere Angelegenheiten selbst, wir wählen selbst, wir beschließen selbst, wir betteln um keine Gunst. Unsere Norm sind allein die Prinzipien der echten katholischen Kunst. Mag einer in politischer, in sozialer Beziehung gesinnt sein wie er will, das kommt hier nicht in Betracht; die Förderung der Kunst allein führt und hält uns zusammen; mit Ausschluß alles Egoismus, aller Parteisucht wollen wir diesem großen Ziele uns selbst, unsere Kräfte zum Opfer bringen.

Kreuz Christi

Des eignen Kreuzes Teil
In Christi Kreuz verkehren
Ist unser Seele Heil,
Der Weg zu ew'gen Ehren.

Die Liebe trägt das Kreuz voran,
Will in den Tod sich geben,
Die Liebe folgt auf sich'rer Bahn
Dem Kreuz durch Sieg und Leben.

Karl Proske

Altes und Neues aus der Praxis, für die Praxis[1]

I. Über die Pflege der Stimmorgane

ie Lungen. Der Lehrer halte die Sänger an, stets in frischer, reiner Luft zu atmen. Seine besondere Sorge hat er darauf zu verwenden, daß im Gesangslokale immer gute Luft vorhanden sei. Vor allem ist es eine zu große Menge Kohlensäure, welche die Luft bald dumpf und ungesund macht. Die Verunreinigung der Luft wird durch Tabakqualm, vorzüglich aber durch Holz- und Kohlendunst vermehrt. Es sollen daher nie viele Sänger in einen kleinen Raum zur Probe zusammengepfercht werden; das Rauchen sollte überhaupt in einem Lokale, das zu solchem Zwecke dient, verboten werden. Holz- und Kohlendunst kommen allerdings oft ohne Verschulden in das Gesangszimmer, findet aber der Lehrer solchen vorhanden, so halte er lieber die Probe, den Unterricht nicht ab; denn es ist zu bekannt, wie schädlich das Kohlenoxydgas für die Atmungsorgane ist, und wenn auch nicht das Schlimmste eintritt, jedenfalls wird an der Gesundheit der jungen Sänger schwer gesündigt, wenn sie gezwungen werden, in derartig verpesteten Lokalen ihre Lungen noch mehr in Anspruch zu nehmen, als es beim bloßen Reden geschieht.

Die Pflege der Lungen muß Gegenstand der gewissenhaftesten Aufmerksamkeit von seiten des Lehrers sein; denn gerade wie das Singen ein vorzügliches Mittel zur Stärkung der Lungen und überhaupt der Brust ist, so schädlich kann es werden, wenn nicht die nötige Vorsicht angewendet wird. Der Lehrer dulde kein zu starkes Schnüren seiner weiblichen Schülerinnen, wie er den Knaben aufs strengste untersagen muß, beim Gesange einen sogenannten Turnergürtel zu tragen, oder in enge Hosen und Westen sich stecken zu lassen. Dafür rate und befehle er fleißige Bewegung in der freien Luft, Turnen und besonders häufige Spaziergänge, auch bei schlechtem Wetter in wasserdichter Kleidung; das kräftigt die Lungen, macht sie widerstandsfähig, so daß sie nicht schon bei dem leisesten Anprall einer Krankheit derselben unterliegen.

Zur Stärkung der Lungen lasse der Lehrer ferner die Schüler öfters langsam reine Luft ein- und ausatmen. Ist im Gesangslokale die Luft nicht schon rein, so muß noch vor der Probe, vor dem Unterricht durch Öffnen der Fenster für eine gehörige Ventilation gesorgt werden, durch welche die etwaige schädliche Luft entfernt wird.

Schwere Sünden werden ohne Zweifel von Lehrern begangen, die ihre Sänger nach längerer Anstrengung der Lungen von der warmen plötzlich an die kalte Luft lassen. Durch die Anstrengung ist der Kehlkopf erhitzt, alle seine edleren Teile und die Muskeln sind übermäßig angestrengt. Tritt nun der aufgeregte Sänger an die kalte Luft, so findet ein Rückschlag statt, der schon bei einmaligem Vorkommen die entsetzlichsten zerstörenden Folgen haben kann: erst ein akuter und nach mehrmaligem Auftreten ein chronischer Kehlkopfkatarrh. Der Schleimhautüberzug der Stimmbänder verdickt sich, die Stimme wird infolgedessen rauh, unrein, metallos — für die Sänger eine furchtbare Gefahr. Wer trägt die Schuld daran? Der Lehrer, der so etwas gestattet hat. Muß schon eine schnelle Entfernung nach dem Unterrichte unbedingt stattfinden, so soll der Sänger, besonders der jugendliche, den Hals von oben bis unten warm bekleiden; desgleichen soll ein vor den Mund gehaltenes Tuch die rauhe, kalte Luft zwingen, mittelbar durch die Nase in den Rachen zu gelangen, und verhindern, daß sie unmittelbar die Mundhöhle und den Kehlkopf bestreiche. Das Tuch wird besonders jugendliche Sänger auch verhindern, den Mund auf der Straße zu viel in Bewegung zu setzen und so eine Verkühlung der Stimmorgane zu erleichtern.

Die Speisen und Getränke, die wir genießen, können einen sehr schädlichen Einfluß auf die Kehlkopfschleimhaut nehmen, besonders dann, wenn sie pikant und reizend sind, z. B. scharfe Gewürze, wie Pfeffer, besonders Getränke mit großem Alkoholgehalt. In bezug auf die Art der Speisen, ob Mehl- oder Fleischspeisen zu bevorzugen sind, darf gesagt werden, daß wohl eine Abwechslung bzw. Mischung der beiden Gattungen das zuträglichste ist.

---

[1] Unter dieser Rubrik gedenken wir in Zukunft von Zeit zu Zeit Gedrucktes und Ungedrucktes für Chorregenten und Sänger zu bringen. Die Schriftleitung

Das Rauchen ist an und für sich wohl unschädlich, wird aber schädlich bei jenen, die den Speichel mit Nikotin mengen und hinunterschlucken, wegen der großen Schärfe des Nikotins.

Der Lehrer dulde nicht, daß seine jungen Schüler ihren Kehlkopf durch zu langes und lautes Schreien und Singen zu sehr anstrengen. Er selbst sorge aber auch für die nötigen Ruhepausen im Unterricht, in der Probe. Stundenlange Proben ohne Pause sind geradezu Mordwerkzeuge in der Hand des Lehrers gegen die Stimme der Sänger. Wie leicht tritt eine Disphonie ein: die Stimme wird farb- und klanglos, heiser, überschlagend oder monoton (letzteres zeigt sich hauptsächlich beim ruhigen Sprechen), ja oft tritt eine Lähmung der Stimmbänder ein — um die Stimme ist's geschehen. Der Lehrer ist sehr häufig schuld! Was macht der Chorregent mit solchen Sängern? Er muß sie einfach nach Hause schicken und dabei sein *„mea culpa"* sagen.

Auch das Äußere des Halses verlangt Berücksichtigung. Der Sänger darf beim Singen den Hals nicht in enge Bekleidung stecken. Frei von allem stofflichen Zwange sei besonders der Kehlkopf; ist dieser bekleidet, so kommt zur natürlichen Erhitzung desselben durch den Gesang auch noch die künstliche durch die Kleider. Die Gefahr einer Verkühlung ist noch größer. Aber auch sonst soll der Hals durch Freihalten von beengenden und sogenannten schützenden Decken gestärkt, gekräftigt und abgehärtet werden. Damit kann nicht früh genug angefangen werden. Schon im Kindesalter soll die Mutter den Hals der Kinder fleißig mit kaltem Wasser waschen (auch die Brust!); der Hals wird dadurch abgehärtet und wenn er auch der rauhesten Luft direkt ausgesetzt ist, so wird er keinen oder nur vorübergehenden Schaden nehmen. Verzärtelte Kinder kommen aus der Heiserkeit, Kehlkopfkatarrhen und allen möglichen Halskrankheiten nicht mehr hinaus.

Jedenfalls dulde der Lehrer während der Probe keine beengenden Kleidungsstücke um den Hals!

Zum Schlusse möchten wir noch die Worte Guttmanns („Gymnastik der Stimme") über die Pflege oder eigentlich über die Sünden gegen die Stimmorgane anführen; er schreibt: „Es ist sonderbar, wie die Menschen mit ihren Stimmwerkzeugen, diesen edlen, zarten Teilen, umgehen. Während sie eine Uhr (die doch im Falle des Zerbrechens wiederhergestellt werden kann) mit der größten Vorsicht behandeln, während sie alles vermeiden, was einen schädlichen Einfluß auf dieselbe nehmen kann, muten sie ihren Stimmwerkzeugen, die, einmal beschädigt, entweder nie oder doch nur unvollkommen wiederhergestellt werden können, das Undenklichste zu. Sie genießen ohne Auswahl alles, was schädlich auf die Organe einwirkt; sie bringen halbe, ja ganze Nächte rauchend oder doch in rauchigen Zimmern zu und klagen am Morgen über Heiserkeit, Rauheit, überhaupt Gereiztheit des Kehlkopfes; sie sind aber egoistisch genug, nicht die eben angegebenen Handlungen als Veranlassung des Unwohlseins zu betrachten, sondern sie schieben irgend einer Kleinigkeit — aber stets mit Unrecht — die Veranlassung zu, während doch nur sie, sie allein die Schuld tragen."

II. Das Schicksal der Orgeln bei Kirchenrestaurationen

Klerus und Volk wetteifern in den meisten Pfarreien zur würdigen Ausschmückung der Kirchen ihr Scherflein beizutragen; selbst die ärmsten Gemeinden setzen ihren Stolz darein, schöne Kirchen zu besitzen. Und nicht bloß „schön" im Munde des Volkes kann man viele der restaurierten Kirchen nennen, sie sind wirklich stilvoll, künstlerisch umgestaltet worden. Tausende von Mark werden geopfert und zur Ehre Gottes verwendet, damit das Innere der Kirchen in prächtigem Farbenschmuck, geziert mit herrlichen Bildern, den Opfersinn der Gläubigen bezeuge, die alles anstrengen, um dem Sohne Gottes eine würdige Wohnung zu bereiten. Aber — und jetzt kommt das *„punctum saliens"* — da gibt es in vielen Kirchen Orgeln, die keinen rechten Ton mehr geben, Orgeln, deren Pfeifen nach allen möglichen Windrichtungen auslugen, die entweder abscheulich verbogen sind, so daß Vögel Nester darin bauen könnten, oder aber ganz jämmerlich zerbrochen. Die Manualtasten sind in einem erschrecklichen Zustande, im

Pedal fehlen überhaupt manche Tasten, oder sie gehen so schwer, daß sie nur mit Hammerschlägen in Bewegung gesetzt werden können, die Windladen — von diesen will ich gar nicht reden —, die Blasebälge weisen Dutzende von Löchern auf, durch welche der Wind ganz ungeniert seine Wege geht, die er gehen will.

Der Organist hört nun, daß eine Kirchenrestauration im Zuge sei, daß das nötige Kapital sich schon in den Händen des *„rector ecclesiae"* befinde. Voller Freude, auch für eine Reparatur der Orgel etwas herausschlagen zu können, eilt er zu demselben, stellt ihm die Misere seiner lieben Orgel in den grellsten Farben vor und bittet und beschwört ihn, daß auch da restauriert werde, aber leider erreicht er außer einem bedauernden Achselzucken nichts anderes als die höchst problematische Versicherung, später wolle man sehen, ob sich da etwas machen lasse, das Geld brauche man jetzt zur Restauration des übrigen. Nun erlaube ich mir die ganz bescheidene Anfrage: Benötigt die Kirche das viele Geld, das da oft verschwendet wird, zur Feier des Gottesdienstes? Oder ist nicht gerade die Orgel jenes Instrument im Gotteshause, welches in intimster Beziehung zur feierlichen Liturgie steht, die heiligen Gerätschaften — Kelche, Patene und das notwendige Zubehör, die Paramente, welche der Priester selbst benützt — ausgenommen?

Wenn ja — und eine andere Antwort gibt es auf diese Frage nicht — warum ist denn dieses von der heiligen Kirche sanktionierte Instrument das Aschenbrödel, das erst dann zur Restauration zugelassen werden soll, wenn das übrige schon im schönsten Schmucke prangt?

Es kommt mir in einer solchen Kirche immer vor, als wenn die goldenen und vielfarbigen Schnörkel, die da an der Decke hängen, protzig auf den „alten Kasten" herunterschauten und mit hochmütigem Sinne ihm zu bedeuten gäben: Mach', daß du fortkommst, du gehörst nicht hieher! Und da soll sich der Organist hinsetzen an diesen „alten Kasten" und soll demselben Töne entlocken, welche Gott verherrlichen und die Gläubigen erbauen sollen, Töne, die mehr einem gequetschten Quieken ähneln, als einem wirklichen Tone. Dazu pfeift der Wind aus allen Ecken, daß der Organist sich unwillkürlich an das Lied erinnern muß: „Auf der Alm is koa Bleib'n, in der Hütte is koa Sein, geht der Wind aus und ein."

Der arme Organist ist verurteilt, während die anderen Künste Gott preisen dürfen, gezwungenerweise den Gottesdienst zu verunstalten. Kein Wunder, wenn ihm die Lust vergeht, Gediegenes zu leisten, weil es ihm unmöglich gemacht wird. Darum sei im Interesse des Zweckes, den die Kirche mit dem feierlichen Gottesdienste verfolgt, darauf hingewiesen, daß man bei Kirchenrestaurationen, wenn auch nicht in erster Linie, aber doch auch nicht zu allerletzt daran denke, ob die Kirche nicht auch einer neuen Orgel, oder die alte Orgel wenigstens einer Reparatur bedürfe; und ist es so, daß man von Anfang an schon darauf bedacht sei, auf welche Weise dem Bedürfnis abgeholfen werden könne. Ein bißchen weniger Gold und Farbe an Wänden und Decken und ein wenig mehr „Unverschämtheit" und Unnachgiebigkeit beim „Bettel" für die Restauration, und es wird gehen. Wenn einer schon zehn Mark, fünfzig oder hundert Mark gibt, so kommt es ihm auf eine, fünf oder zehn Mark nicht mehr an. Und der Orgel und dem Organisten ist geholfen. Aber wie gesagt, die Hauptsache liegt an dem Verständnis und dem guten Willen des Pfarrvorstandes und der Kirchenverwaltung.

Erlebnisse eines deutschen Organisten in Rußland während des Krieges / Von Joseph Rammel

III. In Sibirien

Im Hafen angekommen, wurden wir in das Mitteldeck des für uns bereitgestellten Schiffes kommandiert. Dasselbe war der Länge nach durch einen schmalen Gang in zwei Hälften und jede Hälfte wiederum in Liegeplätze eingeteilt. Hier lagen wir 8 volle Stunden mit unseren Ketten in der schrecklichsten Situation bis in den Hafen von Nikolajeff. Dort ging es wieder ins Gefängnis und von hier aus nach viertägiger Haft wieder mit Ketten zur Bahn. In Eisenbahnwagen mit vergitterten Fenstern fuhren wir über Charkow nach Tula. Dort machte ich zu meiner Freude die Bekanntschaft eines bayerischen Kollegen, Herrn Alois Müller, der ebenfalls an der Regensburger Kirchenmusikschule studiert hatte und kurz vor Kriegsausbruch nach Rußland zur Übernahme seines Postens gekommen war. Gar oft im Tage sprachen wir von Regensburg und unserer liebgewonnenen Schule. Nach 8 Tagen ging es wieder weiter, über Pensa, Samara, nach Orenburg, unserem vermeintlichen Endziel. Da wir auch hier nicht bleiben konnten, schickte man uns noch 800 km [!] (per Bahn) weiter nördlich, nach Tscheljabinsk. Von hier aus mußten wir partienweise zu Fuß die Wanderung in die sibirischen Dörfer antreten, in welchen wir für die Dauer des Krieges leben sollten.

Nach all den Strapazen war es Zeit, daß wir endlich einmal zur Ruhe kamen. Von Schumicha aus, wohin wir von Tscheljabinsk aus zu Fuß gewandert waren, hatten wir noch 10 km bis Ptitschenskoje, unserer vermeintlichen „Heimat" für die Dauer des Krieges. Der dortige Polizeiwachtmeister machte fürs erste auf uns einen ganz günstigen Eindruck. Bald aber erkannten wir in ihm eine gefühl- und herzlose Natur; trotz seiner festen Versicherung, daß wir für die Dauer des Krieges in Ptitschenskoje bleiben werden und uns infolgedessen einrichten können, hieß es bereits nach kaum 3 Wochen: „Hinaus zu den Tataren!" Es wäre nicht so schlimm gewesen, hätte nicht zu der Zeit der strenge sibirische Winter mit seiner furchtbaren Kälte und seinem schneidenden Nordwind eingesetzt. Da es am nötigen Gelde mangelte, waren wir auch mit den für Sibirien erforderlichen Pelzen, Filzstiefeln usw. noch nicht versehen. In der Aufregung liefen wir zum Polizisten und baten, zur Ausführung des Befehles wenigstens günstigere Witterung abwarten zu wollen. Alles Bitten und aller Hinweis auf unsere sehr mangelhafte Bekleidung half nichts; noch am selben Tage sollten wir in das 25 km entfernt liegende Tatarendorf Almenewo.

Als wir auf der Suche nach Pferd und Wagen waren, ließ er durch seinen Gehilfen bekanntgeben, wer 50 Rubel gebe, könnte im Dorfe bleiben. Die damals finanziell Bessergestellten gingen darauf ein und wir — wir mußten bei fürchterlichster Kälte und größtem Schneegestöber die Reise ins Tatarendorf antreten. Halbtot gefroren kamen wir an. Die Tataren, von Natur aus mißtrauisch, wollten uns nicht einmal für Geld Unterkunft gewähren. Die Polizei sorgte auch nicht für unsere Unterbringung und so waren wir vollständig auf uns selber angewiesen. Was nun tun? Da kam einer auf den glücklichen Gedanken uns an den Mula, den Dorfgeistlichen, zu wenden. Da die Tataren als Mohammedaner ihrem Mula unbedingten Gehorsam leisten, war es wirklich auch das beste, was wir tun konnten. Der Mula war äußerst liebenswürdig und schickte sofort nach einigen Hauseigentümern, welchen er direkt befahl, uns ins Quartier zu nehmen. Auf diese Weise waren wir wenigstens untergebracht. Das anfängliche Mißtrauen verwandelte sich allmählich in Zutrauen und wir wurden zuletzt ganz dicke Freunde. Für diesen Umschwung in der Gesinnung der Tataren waren wir einzig und allein nur dem Mula zu Dank verpflichtet, da er keine Gelegenheit versäumte uns bei seinen „Pfarrkindern" gut zu empfehlen; sogar in der Metschet (Kirche) nahm er für uns Partei und sagte, sie sollten uns nicht als Feinde, sondern als Freunde betrachten.

Durch unsere Überführung ins Tatarendorf glaubte der Polizist in Ptitschenskoje, dem wir noch immer unterstellt waren, uns zu zwiebeln. Er rechnete darauf, daß wir Halsstarrigen durch die schlechten Verhältnisse bei den Tataren nachgiebiger würden.

Allein er verrechnete sich gewaltig. Wenn es auch anfangs miserabel war, allmählich lebte man sich ein und wir fühlten uns bei unseren tatarischen Freunden zuletzt wohler und sicherer als bei den von Haß erfüllten Russen. Da wir nicht zu Kreuze krochen und uns die Zurückversetzung nach Ptitschenskoje nicht erkauften, sann der „gute" Mann auf andere Mittel, um zu seinem Ziele zu kommen. So beschlagnahmte er uns sämtliche abgehende Korrespondenz, riß die Marken herunter und warf die Briefe in den Papierkorb. Wir hatten davon keine Ahnung und schickten wie gewöhnlich unsere Post ab. Auffällig wurde uns allmählich, daß im Vergleich zu früher für uns so wenig Briefe einliefen. Gar mancher von uns hatte während dieser Zeit auch nach Geld geschrieben, bekam aber keines, da die Briefe nicht abgesandt wurden. So war eines Tages eine Anzahl unserer Leute ohne Kopeke Geld. Im Februar 1915 mußten wir die Tataren verlassen und nach Karatschelka, einem Russendorf, 50 km von uns entfernt, wandern. Der dortige Wachtmeister versuchte zwar anfangs auch etwas herauszupressen, gab es aber auf, als er zur Einsicht kam, daß wir nicht so freigebig waren. Schon in der ersten Woche fand ich in Karatschelka Verdienst durch Klavierunterricht bei dem dortigen Popen, einer sehr mitleidigen Seele. Ihn interessierten besonders unsere vielen Versetzungen und er ruhte nicht, bis er Licht in die Sache brachte. Eines Tages erzählte er mir, daß der Oberwachtmeister in Schumicha mit dem Wachtmeister in Ptitschenskoje verwandt sei und beide infolgedessen zusammenarbeiteten und die Erpressungsgelder wohl auch brüderlich teilten.

In Karatschelka blieben wir bis Juli 1915. Durch die große gelungene Offensive der Deutschen im Sommer dieses Jahres kamen Tausende von russischen Flüchtlingen nach Sibirien. Da man dieselben bei den deutschen Kolonisten in Sibirien nicht unterbringen wollte, mußten wir die Russendörfer räumen und wurden deutschen Kolonien überwiesen. Ich kam in das 120 km entfernt liegende Tschuburak. So sehr ich mich freute zu Deutschen, wenn auch russischen Untertanen, zu kommen, so wurde meine Ankunft dadurch getrübt, daß die lutherischen Bewohner des Dörfchens selber in sehr ärmlichen Verhältnissen sich befanden. Auf irgend einen Verdienst war also hier nicht zu rechnen. Da wir die Reise selbst zu bestreiten hatten, war ich bei unserer Ankunft in Tschuburak so ziemlich „blank". Unglücklicherweise ging mein erster Brief nach Geld verloren, so daß ich bald nichts mehr hatte. Wohl oder übel, ich mußte mich irgendwo nach Arbeit umsehen. 3 km von uns war ein deutsch-katholisches Dörfchen namens Kotschkowata. Dorthin ging ich auf die Suche nach Arbeit. Da nichts anderes zu finden war, verpflichtete ich mich bei einem dortigen Bauern über die Ernte für die Kost. Es war ein bitteres Brot, welches ich mir damals verdiente. Ich arbeitete, bis mir das Blut von den Händen rann. So schwer es mir auch fiel, ich konnte nicht aufhören, da ich sonst nichts zu essen hatte, denn irgendwelche Unterstützung gab es damals weder von russischer noch von deutscher Seite. Erst im Sommer 1916 begannen die deutschen Unterstützungskomitees richtig zu arbeiten; die Unterstützungsbeträge waren aber derart knapp bemessen, daß es, wie man sagt, zum Leben zu wenig und zum Sterben zu viel war. Und trotz des saueren Stücklein Brotes war mir die Polizei noch immer fest hinterher, da es erstens nicht erlaubt war zu arbeiten, und ich mich zweitens noch dazu in einem anderen Dorfe befand.[1] Hätte der Bauer sich nicht herbeigelassen den Polizisten abzuschmieren, so hätte dieser mir sicherlich für mein „gesetzwidriges Benehmen" auf „Staatskosten Quartier und Verpflegung" besorgt.

Durch meinen Aufenthalt in Kotschkowata bot sich mir auch Gelegenheit, mich für den Winter 1915—16 zu sichern. Da kein Lehrer im Dorfe war, unterrichtete ich während des Winters zwei Kinder eines Bauern. Im Herbste 1916 wurde ich Dorfschulmeister und hatte als solcher auch noch — nach unseren Verhältnissen — die Stelle eines Hilfsgeistlichen zu versehen, da der Pfarrer 150 km entfernt war und jährlich nur zweimal auf Besuch kam. In meiner Eigenschaft als Lehrer hatte ich Unterricht in deutscher und russischer Sprache, im Rechnen, Geographie usw. zu erteilen; meine

[1] Das Verbot zu arbeiten liegt begründet im Bestreben der alten russischen Regierung, daß wir Zivilgefangene das in Friedenszeiten erworbene Vermögen wieder in Rußland verbrauchen sollten.

anderen Pflichten waren an Sonn- und Feiertag Gottesdienst abzuhalten, Nottaufe zu erteilen, zu beerdigen und die Kinder zur ersten heiligen Beicht und Kommunion vorzubereiten. Unser Vormittagsgottesdienst vollzog sich wie folgt: Lied, Rosenkranz mit Litanei, Lied zum Heiligen Geiste, Evangelium und Predigt; nach der Predigt deutsche Meßandacht mit abwechselnd gesungener deutscher Singmesse; nach der Meßandacht unter dem Läuten des Aveglöckleins Engel des Herrn; nachmittags lateinische Vesper, an Marienfeiertagen gesungene deutsche lauretanische Litanei. Die deutsche Singmesse sangen meine lieben Schulkinder, die Vesper die übrigen Kirchenbesucher mit den älteren Schulkindern zusammen. Zur Begleitung stand ein Miniaturharmonium zur Verfügung. An Feiertagen hielten wir im Geiste Aussetzung mit einem vierstimmigen *Pange lingua*. Es gefiel mir in meinen Verhältnissen ganz gut. Aber trotzdem leidet man in der Gefangenschaft sehr unter der Sehnsucht nach den Lieben in der Heimat. Als sich im November vorigen Jahres die Herren an den Friedenstisch setzten, hegten wir die feste Hoffnung, daß wir in absehbarer Zeit eine Änderung unserer Verhältnisse zu erwarten hätten. Und wieder hatten wir uns getäuscht, denn noch vier Monate nach Friedensschluß bekamen wir vom schwedischen Generalkonsulat in Moskau ein Schreiben nach dem andern, in welchem es hieß: „Sitzen bleiben und wenn es noch so lange dauern sollte.“ Allmählich riß aber manchem der Geduldsfaden, er packte seine Sachen und segelte aufs Geratewohl ab, nachdem er vorher dem schwedisch-deutschen Hilfskomitee die Bestätigung gegeben hatte, daß er von den eingelaufenen Zirkularen Kenntnis genommen habe und die Reise auf eigenes Risiko und auf eigene Gefahr hin unternehme.

Auch ich wagte den Schritt. Nachdem ich das Komitee befriedigt und mich verproviantiert hatte, ging die Reise am 4. Mai los. In Tscheljabinsk, meiner Abreisestation, traf ich vier Bekannte, ebenfalls Ausreißer. Gelungen sahen wir alle aus in unserer russischen Tracht und dem Sack mit Lebensmitteln auf dem Rücken. Die Reise klappte tadellos bis Dawnekanowo, 100 km westlich von Ufa, wo wir durch einen tschechischen Fahrkartenkontrolleur und einen Polizisten (Rotgardisten) an die frische Luft gesetzt wurden. Jedenfalls hatte jemand Verrat an uns geübt. Der Kommissar in Dawnekanowo wußte nicht, was er mit uns anfangen solle. Unserm Drängen, uns weiterfahren zu lassen, antwortete er mit einem Telegramm der Regierung, daß deutschen und österreichischen Kriegs- und Zivilgefangenen die Heimreise nicht zu gestatten sei. Endlich entschloß er sich, uns dem Gouverneur von Ufa zur Verfügung zu stellen. Nun dachten wir, hätte die Reise ein Ende und wir würden ohne Zweifel zurückgeschickt werden. Eine Ausrede gab aber unsern Verhältnissen eine andere Wendung; wir gaben nämlich beim Gouverneur an, daß wir nicht nach Deutschland, sondern nach der Ukraine zu fahren vorhaben. Daraufhin schickte er uns zum Milizhauptmann, welcher uns für die Reise nach der Ukraine eine Erlaubnis ausstellte. Überglücklich fuhren wir weiter. In Smolensk erfuhren wir von zurückfahrenden, auf der Grenze geschnappten Gefangenen, daß unser Ausweis keine genügende Sicherheit gewähre und wir sollten uns infolgedessen vorsehen. Unser Mut war wieder gesunken, es half aber nichts, wir mußten vorsichtig vorwärts trachten. So kamen wir denn doch in Orscha an. Nun galt es einen Juden zu suchen, welcher Bescheid geben konnte. Bald war einer gefunden, ein Lohnkutscher, welcher mit den Posten an der Grenze gemeinsame Sache hatte und uns für 100 Rubel, ohne angehalten zu werden, zu den Deutschen hinüberzufahren versprach. Da wir auf das Geschäft nicht eingingen, gab uns der Jude den wohlgemeinten Rat, unser Brot oben in den Koffer zu tun, damit es den Posten sogleich in die Augen falle. Wir befolgten den Rat und wirklich, die Sache klappte. Wie Zentnerschwere fiel es uns vom Herzen, als wir durch die russische Linie hindurch waren und dankbar erinnerten wir uns unseres jüdischen Freundes. Andern Tags abends ging es von Deutsch-Orscha weg über Minsk, Kowno der deutschen Grenze entgegen. Nach überstandener vierzehntägiger Quarantäne in Wilkowischky, Ober-Ost, eilte ich freudig über Königsberg, Berlin, Leipzig, Regensburg zu den Lieben in die Heimat, wo ich am 13. Juni, überglücklich über die wiedererrungene goldene Freiheit, eintraf.[1]

[1] Der Verfasser ist seit 1. Januar 1919 Stadtpfarrorganist in Weiden (Oberpfalz). Die Schriftltg.



Besprechungen

Schäfer, Dr. B., Liturgische Studien. Beiträge zur Erklärung des Breviers und Missale. Regensburg, Fr. Pustet. I. Bd.: Die Advents- und Weihnachtszeit, geb. 7.50 *M.* II. Bd.: Septuagesima bis Gründonnerstag ausschließlich, geb. 5.70. III. Bd.: Das *Triduum Sacrum* oder die drei letzten Tage der Karwoche, geb. 5.70 *M.* IV. Bd.: Von Ostern bis Allerheiligen, geb. 7.20 *M.*

Guardini R., Vom Geist der Liturgie. 2. und 3. Aufl. (1. Bändchen der Sammlung *„Ecclesia orans"*, herausgegeben von Abt Ildefons Herwegen.) Freiburg, Herder. 1.60 *M.*

Casel O., O. S. B., Das Gedächtnis des Herrn in der altchristlichen Liturgie. (2. Bändchen der gleichen Sammlung.) 90 *Pf.*

Die Liturgik als Wissenschaft hat sich nun auch der großen Aufgaben besonnen, die ihrer in der Zukunft harren; nicht weniger als 3 neue Publikationen: „Liturgiegeschichtliche Quellen", „Liturgiegeschichtliche Forschungen" und „Texte und Arbeiten", die neben einer eigenen Zeitschrift zu erscheinen begonnen haben, sind ein Beweis hiefür. In diesen Kreis gehören auch die vorliegenden 4 Bände „Liturgische Studien" von dem ehemaligen Wiener Universitätsprofessor Bernh. Schäfer, die uns in ihrem Untertitel erst Klarheit über das Gebotene verschaffen. Es sind Beiträge zur Erklärung des Breviers und Missale, und zwar jener Teile, die noch keine solche gefunden haben. Während wir bekanntlich für die Psalmen z. B. das herrliche Werk von P. Maurus Wolter besitzen, fehlte uns bisher ein solches für die Antiphonen, Responsorien usw., die für den Priester und Kirchenmusiker nicht minder wichtig sind, zumal sich oft der ganze Festgedanke in ihnen kristallisiert. Die Arbeit des gelehrten Verfassers ist eine exegetische — obwohl auch historische Exkurse, wo sie zum Verständnis des Ganzen notwendig sind, nicht fehlen —, aber nicht eine trockene, philologische Exegese, die nur das Interesse des Verstandes in Anspruch nimmt, sondern eine Exegese, die auch das Gemüt, den Willen, das Herz erfaßt, kurz ein Brunnquell für liturgische Betrachtung und Behandlung auch in der Praxis. Unserem Volke wird die Liturgie in den üblichen Sonn- und Festtagspredigten im allgemeinen ja viel zu wenig nahegebracht und ausgelegt, so daß vielfach das Wort der Schrift gilt: *„Parvuli petierunt panem, et nemo erat, qui frangeret eis!"* Oder wo sind die Prediger, die liturgische Predigten halten? — *„rari in gurgite vasto natantes."* Diese alten und beweglichen Klagen, die unser Verfasser berührt, lassen sich leider nicht von der Hand weisen und wir müssen ihm daher dankbar sein, daß er in seinem Werk hiefür Stoff in reicher Fülle bietet, die 4 Bände umfassen weit über 1000 Seiten gediegensten Inhalts in schöner, leichtverständlicher Sprache. Nimmt man noch die solide Ausstattung und den für die jetzigen Verhältnisse mäßigen Preis hinzu, so kann man den „Liturgischen Studien" die wärmste Empfehlung mit auf den Weg geben.

Die neue Sammlung *„Ecclesia orans"* wird von einer kompetenten Persönlichkeit, dem Abt des Benediktinerklosters Maria Laach herausgegeben; ist doch der Benediktinerorden auf diesem Gebiete, wie auf dem des Gregorianischen Chorals, der berufene Träger einer großen Tradition.

Die beiden ersten Bändchen führen die Sammlung gut ein. Nach einer Einleitung des Herausgebers, die Ziel und Wege des Unternehmens umschreibt, behandelt Dr. Guardini in 6 Kapiteln „Liturgisches Beten, Liturgische Gemeinschaft, Liturgischer Stil (vgl. S. 17), Liturgische Symbolik, Liturgie als Spiel, Der Primat des Logos über das Ethos"; P. Casel im 2. Bändchen in 3 Kapiteln „Entstehung der altchristlichen Eucharistie aus Geist und Frömmigkeit, Inhalt der Eucharistie, Gebetscharakter der Eucharistie". Man sieht, der tiefe Inhalt setzt eine gewisse philosophische und sogar theologische Schulung voraus, wie sich die Sammlung überhaupt in erster Linie an akademisch gebildete Kreise wendet; es wird aber gut sein, wenn sich nicht alle Bändchen auf dieser Höhe bewegen, sondern auch dem Gesichtskreis des für die Liturgie begeisterten, aber nicht fachmännisch durchgebildeten Laien Rechnung tragen. Die Sprache ist dem erhabenen Gegenstand angemessen, edel und formschön ohne schwulstig zu sein, ja gerade ihre prägnante Kürze fällt angenehm auf. Die Ausstattung darf als geschmackvoll und praktisch bezeichnet werden, der Preis als nicht zu hoch.

Rheinberger-Renner, „Herz meines Jesu". Geistliches Lied für eine mittlere Singstimme und Orgel oder Harmonium bearbeitet. Regensburg, Fr. Pustet. Partitur 1.80 *M.*, Singstimme 20 *Pf.*

Ein verschollenes und doch so wundersames Lied! Ich sehe heute noch die Augen der Sänger unserer „Cäcilia" glänzen, wenn ich das Original dieses Liedes (für vierstimmigen Männerchor in Singenberger, „Gesänge zu Ehren des göttlichen Herzens Jesu", Nr. 19; näheres hierüber siehe Kroyers Rheinberger-Biographie, Seite 192, Regensburg, Fr. Pustet, 1916) bei den Herz-Jesu-Andachten im theologischen Konvikte zu Innsbruck auflegte, und es freut mich, daß ich auch zur Drucklegung der vorliegenden Bearbeitung drängte. Stünde übrigens der Name des Komponisten nicht auf dem Titelblatt, so würde man die tiefe und wertvolle Vertonung mit ihrer drängenden Deklamation und der reichen Modulation in der Begleitung für ein Werk des Bearbeiters, Professor Renner, halten, so geistig nahe steht es seinem eigenen, bekannten „Gebet zur Mutter Gottes" (Augsburg, Böhm & Sohn). Der Gelegenheiten gibt es genug, wo man das fast unbekannte Opus für eine geschulte und schöne Solostimme auf das Programm setzen kann.

Riemann, Dr. H., Analyse von Beethovens Klaviersonaten. 2. Aufl. Berlin, M. Hesse, geh. 6 *M.*

Das soeben erschienene Buch bietet aus den jedem ernsten Klavierspieler bekannten Beethoven-Sonaten die I.—XIII. Sonate in chronologischer Folge in eingehender und tiefschürfender Analyse: Die einzelnen Themen werden herausgeschält, die Struktur der Sätze systematisch aufgedeckt und durch zahlreiche Notenbeispiele erläutert, so daß das Kunstwerk klar und offen vor Augen liegt. Den mit Riemanns Methodik vertrauten Klavierspielern wird das Werkchen eine kostbare Gabe von größtem Nutzen sein.

Druck und Verlag von Friedrich Pustet in Regensburg

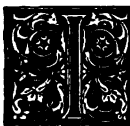
MUSICA SACRA

Monatschrift zur Förderung der katholischen Kirchenmusik

Begründet von Dr. F. X. Witt, herausgegeben von
Prof. Dr. phil. & theol. Karl Weinmann
∴ Direktor der Kirchenmusikschule Regensburg ∴

52. Jahrg. 1919 · **3. Heft / März**

Über die Beziehungen der Kirchenmusik zum liturgischen Stil / Von Dr. Benno Ziegler, München-Solln


n der wertvollen Abhandlung von Guardini über „Liturgischen Stil"[1] scheint zwischen den zwei ersten Sätzen ein verbindender Gedanke eliminiert zu sein. So, wie sie stehen, resultiert aus ihnen: von Stil im strengen Sinne könne dann die Rede sein, wenn „der unmittelbare Ausdruck individuellen Lebens" vermieden werde. Dem ist entgegenzuhalten, daß Stil (im Sinne von Stilvollkommenheit) an dem restlosen Ineinanderklingen von Form und Inhalt zu prüfen sei, zum individuellen Leben in keinem Abhängigkeitsverhältnis dergestalt stehe, daß der Grad des vorhandenen Individualismus den Stil seinem Werte nach charakterisiere. Zwar ist das Fehlen der Äußerungen individuellen Lebens in der Liturgie die Ursache der Vollkommenheit ihres Stiles, aber nur als notwendige Eigenschaft eines Inhaltes der Liturgie, deren Gesamtinhalte durch die „mystische Form" zu einem Ganzen zusammengeschlossen werden. Im vierten Absatz umschreibt der Verfasser diese Eigenschaften selbst genauer: „klare Rede, gemessene Bewegung, streng durchgestaltete Form der Raumordnung, der Geräte, der Farben und Töne usw." Nicht die Individualitätslosigkeit, sondern die Mystik ist der Umriß, die Form, die Grundlage der Liturgie. Von dem Grade der Einordnung der einzelnen Inhalte, also auch der Unpersönlichkeit, in diese gegebene Form hängt unmittelbar die Vollkommenheit des Stiles ab. Denkt man sich dieses Ineinanderfügen restlos erfüllt und „betrachtet man die Liturgie" dann „als Ganzes — so wie sie sein sollte — wird man zu guter Stunde das Wunder eines geradezu ungeheueren Stiles erleben können".

Weniger um den mit schriftstellerischer Freiheit übergangenen, für viele weniger Einsichtsvolle aber notwendigen Gedanken der der Liturgie zugrunde liegenden Mystik zu betonen, als eine Unterlage für die weiteren Betrachtungen zu liefern, wurden diese Sätze vorausgeschickt. Hier steht die Art und Weise der Teilnahme der *musica sacra* am liturgischen Stil in Beachtung mit Fragen des kirchenmusikalischen Stiles zu kurzer Erörterung.

Sobald die Musik ein integrierender Bestandteil des christlichen Gottesdienstes wurde, und das geschah schon in den allerersten Jahrhunderten unserer Zeitrechnung, mußte sie zu einem ausschlaggebenden Faktor des liturgischen Stiles werden. Ihre Aufgabe war gemäß seiner mystischen Form fest umrissen. Grundlegend war darnach die Entledigung von allen Individualgehalten, um durch Klarheit und schmucklose Einfachheit erregungslose Erbauung zu fördern, so liturgische Zwecke zu erfüllen. Diese Zusammenhänge hat die christliche Kirche frühzeitig vollwertig eingeschätzt. Ein Blick in die Kirche der Katakomben lehrt dies. Vor dem grob behauenen Steinaltar, nur geschmückt mit dem Kreuze, Lichtern und den Opfergefäßen, die Gestalt des einfach gekleideten Priesters, im Halbdunkel des Kapellenraumes die Schar aufrichtiger Christusjünger, in farbloses

[1] *Musica Sacra*, Jahrg. 1919, Heft 2, S. 1 ff.

Leinen gehüllt. Aus ihrem Munde ertönt im Chor, von Herzenseinstimmigkeit getragen, chorale Weise. Stilvoll müssen wir heute sagen!

Und nun ein anderes Bild: In einer Kathedrale französischer Gotik, mächtig zur Höhe aufstrebend, das Presbyterium von prächtigem, vergoldetem Eisengitter eingefaßt, mit schweren, holzgeschnitzten Betstühlen ausgestattet, beherrscht von einem prunkvollen Hochaltar, der das Meisterwerk eines Rubens umrahmt, die Priesterschar in von Gold strotzenden Gewändern, gehüllt in den Lichtzauber hoher, kunstvoll bemalter Fenster und vielfacher Kerzenflammen, an den Wänden des Kirchenschiffes zwischen gigantischen, steinbildgeschmückten Pfeilern Kapellen mit mächtigen Fresken geschmückt oder Ölbildern von unvergänglicher Schönheit, die Kirchenbesucher in der reichen, üppigen Tracht wohlhabender Kaufleute, sogar Fürsten mit ihrem Hofe in abgesonderten Kapellen oder auf Galerien, alles in hochgemuter Stimmung. Und vom Chore jetzt die Musik: erst von einer Stimme ein feierliches Motiv gesungen, die übrigen folgen, eine der anderen. Das Ganze wächst und wächst und erfüllt den weiten Bau mit den gesättigten Klängen kunstvoll gewobener Melodielinien, die ein Spiegelbild der ruhigen Hoheit aller Herzen sind. Also im Zeitalter der Blüte polyphoner Musik (16. Jahrhundert)!

Wieder 2 Jahrhunderte später. Die äußeren Verhältnisse scheinen die gleichen. Die Dome grüßen aus den Städtebildern mit mächtigem Bau und riesenhaften Türmen. Das Kircheninnere ist vom gleichen mystischen Licht der bemalten Fenster und der Kerzen entdunkelt; das priesterliche Ornat, die Schar der Beter läßt das gleiche Bild entstehen, wie vor Jahrhunderten. Der Geist aber ist ein anderer geworden. Fürstenköpfe unter der Mitra, mit feurigen, lebensfrohen Augen prüfen die sie umgebende Pracht. Jetzt ist der Augenblick, wo sie ihre ganze Herrlichkeit entfalten können. Beim Einzuge durch das Hauptschiff der Kirche erklingt jener Gruß: *ecce sacerdos magnus*. Aber das Wort, das den Eintretenden einst in seinen Pflichtenkreis wie ein Mahnruf geleitete: ein Hirte seiner Herde zu sein, das verhallt unter den Klängen von Trompete und Horn. Tusche und Fanfaren folgen ihm. Trompeten- und Geigentöne übertönen in hellem Chor das gesungene Wort der Messe, und einschmeichelnde Melodien umspielen den feierlichen Prunk. Das *Christe* jetzt, die Bitte an den Gekreuzigten um Erbarmen; klingt es da nicht mit zaubersüßen Tönen von den sanften Registern der Altlage bis zu den höchst erreichbaren Höhen der menschlichen Stimme. Das jubelnde Echo, das die Kunst der Primadonna in allen nachhallen läßt, verklingt allmählich erst. Und der Fürst im Bischofskleid nickt lächelnd, sich zu der glücklichen Wahl und dem Können seines Kapellmeisters beglückwünschend. So am Ausgang des vorvergangenen Jahrhunderts!

Drei Proben von eigenartigem, liturgischem Zeitstil. Der Kern, die gottesdienstliche Handlung bleibt zwar unverändert, was aber als wechselvoll und stilverändernd in die Augen fällt, ist — — der Einfluß der Musik? Rein äußerlich ja. Genau besehen aber spiegelt sich in den Gegensätzen der Musik die Verschiedenartigkeit der inneren Stimmung. Beide sind voneinander offenbar abhängig, und so frägt es sich nur, welche von beiden die primäre, die Veranlasserin der gegenseitigen Wechselwirkungen ist. — — Ein neutraler Beobachter, der Dichter Schubart, schreibt 1784:[1] „Die Singchöre in Salzburg sind vortrefflich eingerichtet; nur fängt der Styl der Kirche an, seit einiger Zeit ins Theatralische auszuarten — eine Seuche, die schon mehr als eine Kirche vergiftet hat!" Hundert andere Stimmen geben dem hier scharf gefaßten Gedanken immer wieder und wieder Ausdruck. Und immer wieder und wieder scheint es, als ob diese Entwicklung — der Musik an sich oder gar dem armen Volk der Komponisten und Kapellmeister in die Schuhe geschoben werden müßte. Eine Schuld kann diesen letzteren allenfalls insoferne zugesprochen werden, als sie gegen ihr Gewissen und besseres Gefühl sich von den Verhältnissen in eine bestimmte Richtung der kirchlichen Kunst drängen ließen. Wie aber selbst dieses bessere Gefühl an den Tatsachen scheiterte, ja zuschanden wurde, soll zur Rechtfertigung aller Meister, die in der Epoche der „entarteten Kirchenmusik" mit ihrer Kunst der Kirche gedient haben, eine einwandfreie zeitgenössische

[1] Chr. Fr. D. Schubart, Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst; herausgegeben von L. Schubart (Wien 1806), S. 157 f.

Stimme[1] zeigen: „Ist die Kirchenmusik ernsthaft, so heißt es, der Tonsetzer habe keinen Geschmack, er sei ein trockener Theoretiker. Eine galante Menuet, wenn das *Kyrie* von einer wirklichen Opernouvertüre vorbereitet wird, oder gar munter dahertänzelt, das *Dona nobis* einem steuerischen Sprunge gleichet, und die Operette der Deserteur durch die unterlegten geistlichen Worte der Messe eine Chimäre, ein geiles Heiligtum vorstellt, wenn das Spiel des Orpheus aus dem Ballett gleichen Namens, dort, wo er die wilden Tiere zähmet und die Bäume belebet, dem Opfertisch des Neuen Testaments zur heidnischen Hochzeitsmusik dienet, wenn die Jagdstücke der Forsthorne und die Feldstösse der Kriegsinstrumente ein eigenes Werk ausmachen,[2] das von geistlichen Worten des hier und da klumpenweis einfallenden Zetergeschreis unsinnig behandelter Singstimmen begleitet wird — dort läuft man hin — hiezu gibt's Anhänger und Herolde, aber die Kirchenmusik wird aus den Kirchen verbannt. Will sich nun ein keuscher Harmoniker von Zion nicht zu der heidnischen Unzucht verführen lassen: so wird er bald ein musikalischer Märtyrer. Nur der Trost seines eigenen Gewissens und der Beifall weniger noch hin und wieder verstreute Wahrgläubigen muß ihn die wenigen Tage des verdriesigen Amtes fristen . . ." Deutlicher kann man den Grad der Abhängigkeit des Kirchenmusikstils vom Zeitgeist nicht mehr aufdecken.[3] Daß die in vielen Streitfällen scharfe Feder Voglers es sich nicht versagen kann, zwischen den Zeilen die eigentlichen Träger der Verantwortung zu treffen, darf nicht wundernehmen: „Nur eine höhere Bestimmung, die vorgängige Gnadenwahl, die ihn[4] zum Priesteramte, wie Aaron, berufen, dem er sich nicht, wie Alcimus, eingedrungen, diese rufende Stimme wird auch seine Belohnung sein." Will er mit „Eindringlingen" die seiner Mitbrüder zeichnen, die wohl Sinn für Welt und Leben, wenig Verständnis aber für den Geist der kirchlichen Mystik hatten? Die Mitglieder des Klerus und die Bischöfe, deren Geist sich in der geduldeten Kirchenmusik widerspiegelte? In deren maßgebendes Urteil die Schar der Gläubigen leichten Sinnes einstimmte? Die Geschichte zeigt uns, in welchem Abhängigkeitsverhältnis die *musici* von ihren Brotherren waren. Außerdem waren diese Männer so weltlichen und aufs Glanzvolle gerichteten Sinnes oft Fürsten, die ohne inneren Beruf, lediglich auf Grund noch während ihrer Unmündigkeit getroffener Bestimmungen die Mitra trugen. Ihr Stil war der angeborene Stil des großen Lebens! Erst das 19. Jahrhundert durfte dem neue, oder wenn man will, uralte Ideale entgegenhalten. Kam das von ungefähr, oder war der Boden durch die Erneuerung des Innenlebens der Kirche für den neuen Geist bereitet?

Befangenheit im musikalischen Zeitgeist hätte sicherlich zu dem sogenannten „Theaterstil" kirchlicher Musik nicht führen können, wenn ihn die Kirche (lies Klerus) als Ausartung empfunden hätte. Im Gegenteil; die instrumentalen Werke eines Greith, Stehle, Filke, Pembaur, Renner u. v. a. sprechen deutlich dafür, daß Bodenständigkeit auf zeitgemäßer Kunstübung dem Künstler lediglich das Material zum Schaffen bietet, der Geist der Schöpfung aber als Symbol des Innenlebens dem Stil des Werkes seinen formalen Gehalt gibt.

---

[1] Gg. J. (Abt) Vogler, Betrachtungen der Mannheimer Tonschule I 1778, S. 405 ff.

[2] Es soll damit gesagt sein, daß die Blasinstrumente nach Art der italienischen Opernsinfonie eine selbständige, den Streichern gegenübergestellte, oft sehr lärmend instrumentierte Gruppe für sich bilden.

[3] In ähnlichem Sinne ließ sich Fr. X. Witt in einer Rede („*Musica Sacra*", Jahrg. 1919, Heft 1, S. 9 f.) über diesen Punkt aus: „ . . . ein Komponist, dessen Werke weithin Verbreitung gefunden haben, hat es mir auf meine Vorstellung eingestanden: ‚Es ist wahr, ich komponiere unliturgisch, unkirchlich, meinetwegen trivial, aber nur, weil man eben unliturgisch, unkirchlich, trivial musiziert." Sehr richtig heißt es weiter: „Wenn die Kirchenmusik das Recht haben soll, trivial zu sein, warum sollen es nicht auch die Zuhörer sein dürfen?" Weiter unten dann: „Es ist ein weitverbreiteter Irrtum, als könnten nur die Sachverständigen zur Reform der Kirchenmusik beitragen." „Fachmänner . . . wurden allein gelassen." „Jeder, auch der Musiklaie (in erster Linie der Klerus, möchte ich hinzufügen), kann vieles und großes für die Kirchenmusik tun." Will Witt endlich, wenn er sagt: „Die Kirchenmusik ist ein armes, von ihren eigenen Eltern verlassenes Kind geworden", des Pudels Kern treffen und die Kirche ihrer Sorglosigkeit wegen anklagen?

[4] Vogler legt seine „Betrachtungen" einem „Biedermann" in den Mund, konterfeit sich damit natürlich selbst.

Die bisherigen Darlegungen haben erwiesen, daß die stilistische Beurteilung der Kirchenmusik nur in engster Fühlungnahme mit den Eigenarten des liturgischen Stiles erfolgen kann. Kirchenmusik und liturgischer Stil gehen in ihrer Entwicklung Hand in Hand. Sobald hier strenger Geist herrscht, strafft er dort die Kunst, und sobald hier dem Individuellen mehr Spielraum gelassen wird, treibt es auch dort sein eigenes Spiel. Dem strengen Stil steht ein Zeitstil gegenüber.

Die „Kirchenmusik" schlechthin, die Verkörperung des „Kirchenmusikstiles im strengen Sinn", letztes, höchstes Zusammenklingen von Form und Inhalt ist der: Choral. Er allein ist im Rahmen der Liturgie stilecht, erfüllt alle Formgesetze der Mystik. Um nach diesen Seiten zur vollsten Geltung zu kommen, muß er in einem tiefen Innenleben wurzeln und mit ihm verankert sein. Das ist dann der Fall, wenn er aus innerem Bedürfnis zum Gebetsausdruck der gesamten Gemeinde wird. Den letzten Rest individueller Merkmale wird er in dieser Gestalt abgestreift haben, wird durch die die Einzelstimmungen einigende Kraft der Melodie an Eindringlichkeit gesteigertes Gebet sein. Groß und gewaltig im Ausdruck. Von Stimmungen einzelner, also dem Individualismus unabhängig. Leidenschaftslos jeden in seiner der hinreißenden Kraft der Monodie entspringenden Überzeugtheit ergreifen. Im Verein mit der Liturgie „den großen Stil religiösen Lebens" gewinnen lassen, wie Guardini sich ausdrückt. Das durch die Jahrhunderte fortrollende, wellenbewegte Auf und Nieder wird solche ideale Höhepunkte nur gelegentlich bescheren; erzwingen lassen sie sich nicht, denn ihre Stunde ist von zu vielen, nicht der Macht des einzelnen abhängigen Faktoren bestimmt.

Menschlich in viel greifbarere Nähe gerückt ist der wechselvolle „kirchenmusikalische Zeitstil". Er steht in engstem Zusammenhange mit Kunst. Kunst ist aber Emanation eines Subjekts. Das subjektive Element gibt ihm daher sein besonderes Gepräge. Nichtsdestoweniger ist auch er mit „liturgischem Stil" in Verbindung zu bringen, der gleichfalls subjektive Elemente birgt. Der Priester ist nicht zuletzt ein Mensch: in seinen Bewegungen, in seiner Stimme, im Vortrag der Worte der Heiligen Schrift, in seiner Predigt, überall persönliche, für die stilistische Beurteilung des Gesamtbildes der Liturgie wichtige Elemente, die trotz weitgehender „Stilisierung im strengen Sinne" nicht ausgeschaltet werden können. Ihnen verwandt oder wenigstens vergleichbar ist die gefühlsmäßige Untermalung liturgischer Texte durch den Komponisten, auch die vielen, manchmal wünschenswerten, oft auch sehr unvorteilhaften persönlichen Akzente der mit der Aufführung betrauten Chormitglieder. Die Summe aller den Charakter dieser Musik bestimmenden Eigenschaften ergibt jeweils den „kirchenmusikalischen Zeitstil", der, gemäß seiner Annäherung oder Loslösung vom „Kirchenmusikstil", dem oben gezeichneten Idealstil, verschiedener Einschätzung unterworfen sein muß. Ein Blick auf das Zeitalter Friedrichs des Großen lehrt, in wie hohem Grade er als Maßstab des religiösen Lebens überhaupt gelten kann. Ein Zeitschriftsteller, Schultze,[1] verfällt zwar darauf, musikgeschichtliche Vorgänge für den Verfall der Kirchenmusik anzugeben, wenn er schreibt: „Mit der Einführung geistlicher Kantaten haben sich auch die Rezitative und Arien in der Kirchenmusik eingefunden, und mit ihnen ist der ausschweifende Geschmack der Opernmusik hereingekommen. Man hat Oratorien wie kleine Opern, wo Rezitative, Arien und Duette nach Opernart beständig untereinander abwechseln;[2] . . . . Eine Erfindung eines wahnwitzigen Kopfes, die zur Schande des guten Geschmackes noch an vielen Orten beibehalten wird." Er macht also einen wahnwitzigen Kopf[3] für die Erfindung verantwortlich. Heute wollen wir doch etwas tiefer hineinfühlen und uns fragen, ob wir darin nicht die deutlichen Spuren der drei Schlesischen Kriege und der Religionsmaxime Friedrichs: ‚Jeder könne nach seiner Fasson selig werden', die der Ausdruck der aufklärerischen Verflachung des Innenlebens war, als Ursachen verfolgen können! Von diesem Standpunkt innerer Zusammenhänge zwischen kirchlichem Leben und kirchlicher

[1] Artikel: Kirchenmusik in Sulzers Allg. Theorie der Schönen Künste (Leipzig 1774) S. 582.
[2] Mancher wird sich bei diesen Worten an die Geschichte der Instrumentalmesse erinnert fühlen!
[3] J. S. Bach hat bekanntlich ein halbes Jahrhundert früher seine tiefreligiösen Kirchenkantaten geschrieben.

Kunst aus muß auch der Verfall der katholischen Kirchenmusik als eben zeitentsprechend beurteilt werden. Die Ablehnung der Schöpfungen der Wiener Klassiker und ihrer unzähligen Mit- und Nachläufer dürfte daher nicht von kirchenpolitischen Interessen, die tatsächlich vorliegen, auf künstlerische Motive hinübergespielt werden. Es müßte vermieden werden, durch ausschließliche Beschwerden gegen Kompositionsmanier und Textbehandlung den inneren Kern der Tatsachen zu verschleiern und das Urteil über die rein künstlerische Qualität dadurch in falschem Lichte erscheinen zu lassen, so daß Werke, die unter dem Einsatz aller Herzenskraft mit ganzem Können geschaffen wurden, auf die Stufe der Bedeutungslosigkeit herabgewürdigt werden.

Eines muß die historische Betrachtung von vorneherein kennzeichnen, die unterschiedslose Anerkennung jeder einzelnen Stilepoche: denn jede hat schließlich den Gipfelpunkt höchster Kunst erreicht und jede mit der vollkommenen Befriedigung der gesamten Kirche (Klerus und Laien) ihren ästhetischen Zweck erfüllt. Keiner fehlt die sinnlich erregende, persönliche Note: so sinnenfreudig heute die feindurchdachte Ablösung oder Mischung von Instrumental- (Orgel-) und Chorklängen, von harmonischer und polyphoner Arbeit anmutet, so erhebend den Kirchenbesuchern vor 100 Jahren und länger die opernhaften Gesangstiraden und Instrumentalfanfaren dünkten, ebenso sinnlich erfaßte der Hörer im 16. und 17. Jahrhundert das köstliche Spiel polyphon geführter Melodielinien.[1] Von dem im Flusse stilistischer Erscheinungen als ruhender Pol erscheinenden Choralstil ist jede der genannten Epochen weit ab. Wenn trotzdem heute die polyphone Musik seiner Mystik besonders naheliegend erscheint, mögen dafür folgende Gründe maßgebend sein: erstens steht unsere Zeit innerlich auf einem anderen Standpunkt der Gottesverehrung, als die uns unmittelbar vorausgegangene; sie sucht sie nicht mehr in jubelnder Gottesfreudigkeit, sondern im ernsten Gebet. Was Wunder, daß sie zum Ausdruck ihrer Gefühle zu einer alten, meist unverstandenen, daher mit einem Hauch des Mystischen angetanen Kunst Zuneigung faßte, die durch Renaissancebestrebungen — dem Bindeglied zwischen der verflossenen und der werdenden Stilepoche — gefördert wurde. Diese aufkeimende, selbstschöpferische Periode weist zweitens Züge auf, die darauf hinzielen, neue Münze nicht ohne vorherige Einsichtnahme in bewährte alte Prägeverfahren und deren Kenntnis zu schlagen. Letzten Endes sind eben alle die Erscheinungen, die wir so gerne unserer fortgeschrittenen Erkenntnis zuschreiben würden, aus unserem eigenen Innern in die Welt hineinprojiziert und sind dem gleichen Gesetz des ewigen Wandels und Flusses unterworfen wie dieses.

Die Erkenntnis solcher unabweisbarer Abhängigkeiten möge alle, die einen unserer schweren, aber auch großen Zeit würdigen Stil der Gottesverehrung ernstlich wünschen, dazu bewegen, eingedenk des tiefgreifenden Einflusses der musischen Kunst auf die Herzen, der kirchlichen Musik im Rahmen der Liturgie, auch der „Liturgie im strengen Sinn“ volles Verständnis entgegenzubringen und rege Förderung angedeihen zu lassen.

[1] Es sei hier an die Klangreize ausgedehnter Vielstimmigkeit, der Vielchörigkeit, der Echowirkungen erinnert, auch der vielen, nur den Zeitgenossen verständlichen c. f.-Melodien gedacht, die landläufigen Liedern entnommen waren.

Die Messe am 3. Fastensonntag „Oculi"

Von P. A. Weiß, Jägerndorf

er sich entschlossen hat, aus Sündentodesnacht sich zum Leben der Gnade emporzuarbeiten und fürderhin den vom Lichte der ewigen Wahrheit erhellten Weg zu wandeln, sucht in seiner Not dort Hilfe, wo er sie unfehlbar findet und empfängt: beim Herrn des Lebens und des Lichtes und der erbarmenden Liebe. Und hat er die Umkehr glücklich vollbracht, so hält er am Herrn fest und baut auf ihn seine Hoffnung für weiteren siegreichen Kampf um die Kräftigung und Erhaltung des Reiches Gottes in seiner Seele. Die Fastenzeit soll ja in vorzüglicher Weise die Zeit gründlicher Seelenreinigung sein, den alten Menschen zum Sterben, einen neuen Menschen zum Leben zu bringen in der Kraft der überfließenden Gnadenmitteilung Gottes, die jedem, der sie wahrhaft will, zukommt!

Introitus. *„Oculi mei semper ad Dominum:* Meine Augen, mein Geist, mein Verlangen gehen immer nach dem Herrn, damit ich erkenne seinen Willen, meine Pflicht, und nach ihm handle; so wird er mir auch helfen; *quia ipse evellet de laqueo pedes meos:* denn er wird aus den Schlingen ziehen meine Füße; vertrauensvolle Reue und feste Entschlossenheit, den Weg der Sünde zu verlassen, bewegen den allzeit erbarmenden Gott, die in Sünden verstrickte Seele aus allem Wirrsal zu befreien und vor den versteckten Nachstellungen ihrer Feinde, welche der ihnen Entronnenen mit erneuter Bosheit und List nachsetzen, zu bewahren; *respice in me, et miserere mei, quoniam unicus et pauper sum ego:* schaue auf mich und erbarme dich meiner, denn einsam und arm bin ich, verlassen vom festen Willen, den der Sünde Macht mir geraubt, entblößt der Gnade, des Mutes, der Ausdauer im Kampfe, steh du mir zur Seite, o starker Gott! *Ad te Domine levavi animam meam:* Zu dir, Herr, habe ich erhoben meine Seele; *Deus meus, in te confido, non erubescam:* mein Gott, auf dich vertraue ich, ich werde nicht erröten; nicht zuschanden werden vor meinen Feinden ob meines Flehens, um dessentwillen sie meiner spotten; denn du erhörest mich barmherzig."

Graduale. Trotz des entschiedenen Wollens, der besten Vorsätze wird der Mensch erfahren, wie schwach er ist, wie ein Gesetz, das dem Gesetze Gottes widerstreitet, in ihm die Herrschaft behaupten will: das von der Sünde im Paradiese überkommene Streben nach Auflehnung. Der alte Mensch will nicht ausfahren und der Teufel stachelt ihn zur Auflehnung gegen die Zumutungen des werdenden neuen Menschen an. Darum beten wir, ergriffen von dem Bilde, das uns die Epistel vom alten, sinnlichen Menschen entwirft: *„Exsurge Domine:* Stehe auf, Herr, eile zu Hilfe, *non praevaleat homo:* es obsiege nicht der Mensch, der niedere Teil über den höheren, nicht der fleischliche über den geistigen, die Seele sei Herrscherin über alle Kräfte; *judicentur gentes in conspectu tuo:* vor deinem Angesichte sollen gerichtet werden die (feindlichen) Völker; die Mächte, die meine Seele umringen und bedrängen, die in mir selbst ihr Lager aufgeschlagen haben, sollen, wenn du, o Gott, erscheinst mit deiner Hilfe, zuschanden werden an der Kraft deines mächtigen Armes."

Im Tractus verharren wir vertrauensvoll in der Hoffnung auf des Herrn Hilfe: *„Ad te levavi oculos meos, qui habitas in coelis:* Zu dir erhebe ich meine Augen, der du wohnst in den Himmeln; *ecce sicut oculi servorum in manibus dominorum suorum:* siehe, wie der Knechte Augen auf ihrer Herren Hände — *et sicut oculi ancillae in manibus dominae suae:* und wie der Magd Augen auf ihrer Gebieterin Hände, *ita oculi nostri ad Dominum Deum nostrum, donec misereatur nostri:* also (schauen) unsere Augen auf den Herrn unsern Gott, bis er sich unser erbarmt; *miserere nobis, Domine, miserere nobis:* erbarme dich unser, o Herr, erbarme dich unser." Wir lassen nicht ab vom Flehen, bis auch du auf uns blickest mit den Augen voll barmherziger Vatergüte, auf die Größe unserer Not, auf die Bitterkeit und Härte unseres Kampfes, und uns Befreiung und Sieg verleihest.

Offertorium. Wie schwankt doch die sündenergebene Seele auf ihrem Lebenswege hin und her, von ihren Leidenschaften unbarmherzig gestachelt und gepeitscht; Unlust und Unfriede sind ihre kraftlose Speise, die von der Bitterkeit des bösen Ge-

wissens durchtränkt wird. Wie jubelt sie, wenn sie zurückgefunden hat zu ihrem Gotte, da erkennt sie, daß: *„Justitiae Domini rectae:* die Gesetze des Herrn sind gerade, sicher führend durch ihre Wahrheit zum einzig wahren Ziele, *laetificantes corda:* die Herzen erfreuend, weil des Gesetzes Sonne sie ungehemmt bescheint und erwärmt und Friede, Frohsinn und Gewissensruhe sie beglückt, *et judicia ejus dulciora super mel et favum:* und seine Gerichte sind süßer als Honig und Honigseim für den, der des Herrn Gesetz mit freudigem Eifer erfüllt, weil es mit Süßigkeit die Seele labt zum ewigen Leben; *nam et servus tuus custodit ea:* und dein Knecht, o Herr, bewahrt sie auch, er freut sich, daß er Gottes Gebote seinem Herzen tief eingegraben hat, um durch sie seinem Leben eine dauernde Norm zu setzen und reichen, unvergänglichen Lohn zu erringen.

Communio. Wahre Heimat, sicheren Ruheort, friedliches Asyl hat die aus dem fremden Lande zu Gott zurückgekehrte Seele gefunden; nun irrt sie nicht mehr in Nacht und Nebel unwirtlicher, gefahrvoller, schutzloser Öde, sie hat die glückverheißende Schwelle der trauten Heimstätte überschritten, wo sie, vom liebenden, verzeihenden Vaterherzen freudig aufgenommen, nun immer wohnen will; hier ist sie frei von jeglicher Not. Sie frohlockt darüber und preist dafür in Freude den Herrn: *Passer invenit sibi domum:* der Sperling findet sein Haus; ich war wie er hilflos, flüchtig; *et turtur nidum, ubi reponat pullos suos*: und die Turteltaube ihr Nest, wo sie ihre Jungen birgt; ich war wie sie ohne friedliche, geschirmte Heimat, in der Fremde sehnsüchtig klagend; *altaria tua, Domine virtutum, Rex meus, et Deus meus:* deine Altäre, Herr der Heerscharen, mein König und mein Gott, sind meine Heimstätte, mein Ruheplatz, meine geistige Herberge, von wo mir deine hegende Gnade zuströmt und du selbst in ganz göttlicher Huld mich nährest mit dem Brote der Starken; *beati, qui habitant in domo tua:* selig sind, die in deinem Hause als deine vertraulich heimischen Tischgenossen wohnen, *in saeculum saeculi laudabunt te:* in alle Ewigkeit werden sie dich preisen, dich, den liebevoll, treusorgenden Hausvater, den gütigen, freigebig nötigenden Gastgeber, wie werden sie dir dankend zujubeln, wenn sie eingezogen sein werden in dein ewiges Haus und teilnehmen an deinem himmlischen Freudenmahle.

Das ewige Licht

Es schimmert ein Lichtlein bei Tag und bei Nacht,
Das hält dem verborgenen Heiland die Wacht;
Es weihet sein Leben dem würdigsten Gut,
Sich selber verzehrend in liebender Glut.

Wes Auge nur immer dies Lichtlein erschaut,
Der eilet zur Stätte, so lieblich und traut,
Und öffnet vertrauend sein schmachtendes Herz,
Um Trost sich zu holen für jeglichen Schmerz.

Am Herzen des Heilands wie findet so schnell
Der Ärmste der Reue versöhnenden Quell!
Hier schwindet die Sorge, es weichet die Not,
Er labt ja die Seinen mit himmlischem Brot.

Und mitten im Kampfe der feindlichen Welt
Beleuchtet das Lichtlein ein friedliches Zelt;
Und wenn auch im Tode das Auge einst bricht,
Es leuchtet ihm drüben das ewige Licht.

Regensburg **M. Pöllinger**

Die Communio des Palmsonntags

Von P. Dominikus Johner, Benediktiner von Beuron

In der Handschrift 121 von Einsiedeln trägt eine der ersten Nummern der *Communio* des Palmsonntages die Bezeichnung leñ = *leniter,* zart, weich. (S. 186.) Wir dürfen für diese Angabe um so dankbarer sein, als Choralhandschriften nur äußerst selten Winke über den Vortrag geben und auch die Theoretiker fast durchweg diesem Beispiele folgen, wenn sie auch die Notwendigkeit eines guten Vortrages betonen und, wie die aus dem 10. Jahrhundert stammende *Commemoratio brevis,*[1] in einer auch für unsere Zeit noch sehr beherzigenswerten Weise den Sängern ans Herz legen, sie sollen *scienter et ornate* singen, sollen ihres Dienstes kundig sein und in künstlerischer Weise den heiligen Namen Gottes preisen und nicht von weltlichen Sängern und Sängerinnen sich darin übertreffen lassen.

Man darf nun die Angabe in der Handschrift von Einsiedeln nicht überschätzen. Denn so wie sie notiert ist, bezieht sie sich nicht etwa auf den Vortrag des ganzen Stückes, was wir mehr begrüßen würden, sondern in diesem (hier über dem Wörtchen *si)* wie in anderen ähnlichen Fällen nur auf den Vortrag einzelner Nummern oder Nummerngruppen, ferner sind sie auch in der Einsiedler Handschrift selten und endlich hat der Schreiber nur sehr wenig Abwechslung in seinen Angaben. (Von den vielen Zeichen und Buchstaben mit rhythmischer Bedeutung und ihren Rätseln auch für die heutige Choralforschung sei hier ganz abgesehen.)

Das *leniter* kennzeichnet aber vorzüglich die Eigenart dieser Melodie und weist damit auch dem Vortrage die richtige Bahn. Es ist ja der Heiland am Ölberg, der hier redend eingeführt wird. Mehr als einmal hat er gebetet: „Vater, ist es nicht möglich, daß dieser Kelch vorübergehe, ohne daß ich ihn trinke, so geschehe dein Wille" (Mt 26, 42, dessen Passion ja auch am Palmsonntag gesungen wird). Aber wenn wir auf die Melodie lauschen, so schildert sie den Todeskampf in seiner letzten Entwicklung. Die Leidenswogen, die über das arme Herz des Gottmenschen dahinbrausen, verlieren ihre Kraft. Der Heiland sieht nicht mehr bloß die Leidenswerkzeuge, die seinen schönen jungen Leib zermartern sollen, er sieht nicht mehr bloß die ekelerregenden Sünden der ganzen Welt, für die er büßen soll, er sieht nicht mehr bloß die vielen, für die er umsonst in den Tod gehen soll — das alles war ja angesammelt in dem Kelche, den er trinken soll — sein tränenfeuchtes, blutüberronnenes Auge hebt sich langsam wieder empor zum Himmel, zu seinem Vater, dessen Willen zu tun bisher seine Freude, seine Speise gewesen war, und mit ganzer Innigkeit und demütiger Ergebung betet er ein letztes Mal: „Vater, ist es nicht möglich, daß dieser Kelch vorübergehe, so geschehe dein Wille." Aber er betet es so, daß der Nachdruck schon auf den letzten Worten liegt: „Dein Wille geschehe!" — unsere Einsiedler Handschrift setzt über das Wort *voluntas* ein *p,* das die Bedeutung *pressio* (Nachdruck) hat — und aus diesem *fiat voluntas tua* klingt schon wieder etwas von der Entschlossenheit, mit der der Heiland immer seinem Opfertode in die Augen geschaut hat, und mit der er nach wenigen Augenblicken seinen Feinden freiwillig entgegengeht. Aber alles klingt *leniter,* es ist eine sanfte Gewalt, die in der Seele wieder die Oberhand gewinnt.
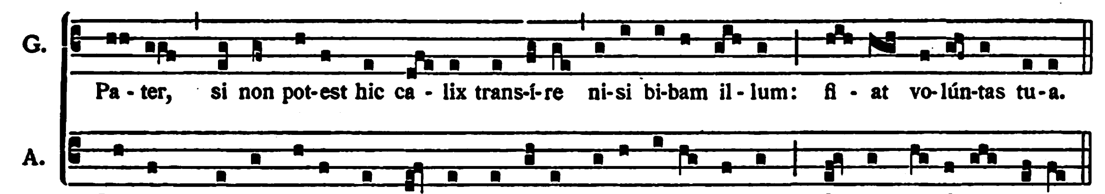
Der milde, sanfte, aber durchaus nicht sentimentale Charakter unserer Melodie wird noch klarer, wenn wir ihr die ambrosianische Fassung gegenüberstellen. Wir entnehmen sie dem im 6. Band der *Paléographie musicale* transskribierten Ambrosianischen Antiphonar *(Cod. Additonal* 34209 des britischen Museums), das aus dem 12. Jahrhundert stammt. Dort steht die Melodie als 3. Antiphon der 2. Nokturn *(in secunda turma)* der Karfreitagsmatutin: (G gibt die gregorianische, A die ambrosianische Fassung.[2])

---

[1] Gerbert, *Scriptores eccles. de musica* I, 213.

[2] Es ist wohl nicht belanglos, daß die Melodie in beiden Fassungen bei dem bedeutungsvollen Worte *calix* und nur hier zum tiefem *f* herabsteigt. Der gregorianische Torkulus mit dem Terzintervall scheint aber das Wort mehr hervorzuheben als der ambrosianische Skandikus.





Wie ruhig wirken in der gregorianischen Fassung der innige Anfang mit der gedehnten Abwärtsbewegung, ferner das Vermeiden eines Quartenschrittes im ganzen Stück! Der Hauptunterschied liegt aber bei *bibam illum* und *fiat.* Bei langsamerem Singen beider Lesarten erhält man den Eindruck, die ambrosianische habe etwas Gewaltsames, wie wenn der natürliche Widerwille vor dem bitteren Kelche noch nicht überwunden sei und die menschliche Natur sich noch dagegen sträube, und es scheint, das folgende *fiat* müsse mühsam aus der Tiefe der Seele hervorgeholt werden. Dagegen liegt über der gregorianischen Lesart mit der kleinen Terz und dem Halbton bei *illum* wohl noch etwas Schmerzliches, aber doch auch viel zarte Innigkeit, und das *h* hat hier volle Leitton-Bedeutung und führt mit einer gewissen musikalisch-logischen Notwendigkeit zu dem *c* bei *fiat.*

Nach altem Brauch sang man zu der *Communio* bis wenigstens ins 11. Jahrhundert und noch länger einen Psalm oder doch einen oder mehrere Psalmverse. War die *Communio* nicht aus dem Psalterium entnommen, so galt als Regel, die auch für unsere *Communio* zutraf, daß die Psalmverse dem Introituspsalm zu entnehmen sind. Die Handschrift 121 von Einsiedeln bringt aber Seite 421 zu unserer *Communio* den Psalmvers: „*Calicem salutaris accipiam et nomen Domini invocabo:* den Kelch des Heiles will ich ergreifen und den Namen des Herrn anrufen“ (Ps. 115, 4). Im Munde des göttlichen Heilandes klingen diese Worte wie eine herrliche Weiterentwicklung des *Fiat voluntas tua* und für uns ist so in sinniger Weise der Zusammenhang mit der heiligen Kommunion dargestellt. Unser Lied ist ja ein Kommunionlied, und der Priester betet gerade diesen Psalmvers vor dem Genusse des kostbaren Blutes. Nach dem Verse klang dann das Ganze aus in dem Kehrvers, der die Passion des Herrn und auch all unser Leiden verklärt: Dein Wille geschehe!

Musikalische Haus- und Lebensregeln

Von Robert Schumann

Wenn du spielst, kümmere dich nicht darum, wer dir zuhört.

*

Spiele immer, als höre dir ein Meister zu.

*

Legt dir jemand eine Komposition zum erstenmal vor, daß du sie spielen sollst, so überlies sie erst.

*

Hast du dein musikalisches Tagewerk getan und fühlst dich ermüdet, so strenge dich nicht zu weiterer Arbeit an. Besser rasten, als ohne Lust und Frische arbeiten.

*

Spiele, wenn du älter wirst, nichts Modisches. Die Zeit ist kostbar. Man müßte hundert Menschenleben haben, wenn man nur alles Gute, was da ist, kennenlernen wollte.

*

Mit Süßigkeiten, Back- und Zuckerwerk zieht man keine Kinder zu gesunden Menschen. Wie die leibliche, so muß die geistige Kost einfach und kräftig sein. Die Meister haben hinlänglich für die letztere gesorgt; haltet euch an diese.

*

Aller Passagenkram ändert sich mit der Zeit; nur, wo die Fertigkeit höheren Zwecken dient, hat sie Wert.

Die Gründung des Allgemeinen Cäcilienvereins vor 50 Jahren

III.

In den Fliegenden Blättern (S. 17) meldet Witt: „Keine Klage ertönt häufiger, als daß der strengeren Richtung angehörende Kirchenmusiker für ihre Kompositionen keinen Absatz finden. Andererseits klagen manche Chöre, daß es ihnen an guten Musikalien fehle. Ein Verein könnte beiden helfen. Das Komitee würde jährlich zusammentreten, die Komponisten, welche eine Empfehlung ihrer Werke wollen, legen dieselben vor oder senden sie ein, das Komitee prüft und stimmt dann über die Empfehlung ab. Zählt unser Verein einmal 1000 Mitglieder, so geht eine solche Empfehlung in die halbe kirchenmusikalische Welt. Sie muß und wird wirken. Die Vorteile liegen auf der Hand. Der Komponist braucht dem Modegeschmack keine Konzessionen mehr zu machen, und die Vereinsmitglieder werfen ihr Geld nicht mehr für Schund hinaus. Wir haben einzelne Vereine (Südtirol, Württemberg); die Werke ihrer Komponisten bleiben immer nur auf ihren Bezirk beschränkt; seien sie noch so wertvoll, sie dringen nicht in die weite Welt. Das Komitee würde dann auch eine Liste der für die Kirche nicht passenden Werke veröffentlichen. Das müßte einen heilsamen Einfluß üben, Tausende würden zu Besserem angespornt. Die Bezirksvereine hätten die Aufgabe, die in ihrem Bezirke verbreiteten Musikalien zu prüfen, zu empfehlen oder zurückzuweisen und dieselben dem Hauptkomitee einzusenden; nach erfolgter zweiter Prüfung würde das Urteil veröffentlicht. Welch umfassende, welch nützliche Tätigkeit bietet sich also dem Vereine dar! Von allen Seiten verlangt man, es solle ein Verzeichnis aller schlechten Musikalien hergestellt werden! Das ist schwer getan — ohne Verein. Bereits sind mehrere Einsendungen in diesem Betreffe erfolgt, die Beiträge zu dem *Index librorum prohibitorum musicorum* liefern. Allein zuerst muß der Verein da sein. Für den Unterzeichneten wird diese Aufgabe zu umfassend ohne die Beihilfe eines Vereines.

Auf die Anfrage, ob auch die Amerikaner beitreten können, antworte ich bejahend.

In einer Rezension meiner Broschüre „Der Zustand der katholischen Kirchenmusik" hat s. Z. das Pastoralblatt für die Münchener Erzdiözese meinen Vorschlag, einen Verein zu gründen, aufs wärmste begrüßt und mich aufgefordert, ja Hand ans Werk zu legen. Es ist geschehen! Aber das Blatt und sein Rezensent haben, wie es scheint, auf ihre Worte vergessen! Kein Wort darüber, keine Empfehlung. Deswegen glaube ich meine sehr verehrlichen Leser aufmerksam machen zu sollen, daß wir für den Verein allerseits, in Wort und Schrift, bei allen Beteiligten, in allen Blättern werben müssen, soll das große Werk gelingen! Manche haben es bereits getan, der beste Dank gebührt ihnen dafür. Ein derartiges Beispiel gibt der nachfolgende Aufruf unsers verehrten Freundes und Mitarbeiters. Möge jeder verehrliche Leser auch außerhalb des Münsterlandes denselben so beachten, als wäre er an ihn selber gerichtet."[1]

In Nr. 4 der „Fliegenden Blätter" (S. 25) referierte Witt: „Bisan war im Fache der katholischen Kirchenmusik meist Stillstand, kein Streben nach Besserem usw. Mit dem Erwachen frischer Tätigkeit erwachen auch neue Bedürfnisse. Ein solches Bedürfnis ist die Konzentration der besten Kräfte in einem Vereine. Untersuchen wir die Richtigkeit dieses Satzes an einem Beispiele.

Nichts tut der katholischen Kirchenmusik mehr not als die Wissenschaft, als die wissenschaftliche Untersuchung geschichtlich-praktischer Fragen. Es läßt sich nicht leugnen, daß hierin schon manches geschehen ist, z. B. von Dr. Dom. Mettenleiter u. a. Allein wie viele kennen denn seine diesfallsigen Leistungen, kümmern sich darum? Josef Seiler ferners hat einen guten Artikel in die ‚Neue Berliner Musikzeitung' über Gluck als Kirchenkomponisten, besonders

[1] Besonders eifrig wirkte für den neu zu gründenden Cäcilienverein im Münsterlande Fr. J. Veith aus Westkirchen im Kreise Warendorf.

über dessen *De profundis* geschrieben — er ist spurlos vorübergegangen; ebenso sein früherer Aufsatz in der ‚Niederrheinischen‘. Man muß die echten Resultate der echten Wissenschaft gemeinnützig machen, das dürfen wir in der Musikwissenschaft besonders wünschen. Wie ist nun die Sache anzugehen? Der projektierte Verein gibt alljährlich seine Annalen, sein ‚Jahrbuch‘ heraus, anfangs freilich in sehr beschränktem Umfange, worin er die Perlen solcher auch praktisch förderlicher Forschungen niederlegt. Und wo die Mittel hiezu nicht ausreichen, gewährt er solchen Forschern wenigstens einen Ehrensold, krönt und empfiehlt ihre Werke, ermöglichet den Druck. Die jährliche Vereinsgabe (§ 2 des Statutenentwurfs, den wir hiemit erläutern) wird ferners eine meist ältere Komposition bieten, auch von schwachen Chören durchführbar, wie ich dem Ausschusse eine solche von Olivieri zu unterbreiten gesonnen bin; sie wird also nicht bloß Namen der Mitglieder und Zahlen enthalten. —

Herr Seminarmusiklehrer Theod. Kewitsch in Berent (Westpreußen) ließ den Statutenentwurf auf seine Kosten neu drucken, begleitete ihn mit einem Vorworte und Epiloge, worin er die große Gleichgültigkeit gegen das Kirchenmusik-Unwesen geißelt und zum Beitritte zu unserem Vereine auffordert; das Ganze (acht Seiten) sendete er in 300 Exemplaren an verschiedene Beteiligte seiner Provinz. Nach dem Grundsatze *„Exempla trahunt“* dürften solche Beispiele denn doch geeignet sein, auch andere zur Tätigkeit zu entflammen. Auch die Redaktion des Kirchenblattes für Culm und Ermeland (Pfarrer Dr. Redner in Danzig) nahm sich der Sache warm an. Mögen andere Redaktionen nachfolgen! Der Unterzeichnete ließ sich nunmehr ebenfalls 250 Exemplare (Statutenentwurf ohne weiteren Beisatz) abziehen und stellt selbe solchen Herren zur Verfügung, die ihn verbreiten und dafür werben wollen.“

Seite 38 lesen wir bereits nachfolgende Einladung und Mitteilung: „Obwohl viele neue Bezirksvereine gegründet sind, obwohl die verlangte Zahl der Mitglieder bereits bedeutend überschritten und die Gründung des Vereines vollständig gelungen ist, so soll die definitive Konstituierung desselben erst im Herbste in Bamberg bei Gelegenheit der 19. Generalversammlung der katholischen Vereine Deutschlands erfolgen; dies besonders deswegen, weil uns eine so große Versammlung katholischer Zelebritäten Gelegenheit geben soll und wird, eine vielleicht bedeutende Anzahl Mitglieder zu gewinnen, und weil dadurch diejenigen Herren, welche sich eine Reise dahin nicht gereuen lassen, zugleich das Vergnügen genießen können, die Festtage einer solchen Versammlung mit zu durchleben. Wir werden dort Gelegenheit haben, die Gründung vor mehr als 1000 katholischen Männern zu proklamieren. Ferners mußte dem Ansuchen willfahrt werden, die Konstituierung noch einige Zeit zu verschieben, besonders wegen Südtirol und Schlesien, wo sich ein eigenes Komitee zur Gründung der Bezirksvereine usw. gebildet hat. Die Sache nimmt also schon jetzt einen ungeahnten Aufschwung. Ob die Möglichkeit einer kirchenmusikalischen Produktion in Bamberg geboten sein wird, werde ich s. Z. mitteilen.

Sämtliche Mitglieder und Vereine mögen 1. ein oder mehrere Mitglieder, welche die Reise machen, beauftragen, sie bei der Konstituierung des Vereines, den Wahlen, Beschlüssen usw. zu vertreten; 2. die Anträge schriftlich formulieren, die sie zu stellen gedenken. Was gereicht zum Besten des Vereines? In welcher Weise ist vorzugehen? Welche Materialien können einzelne oder Vereine dem Ausschusse vorlegen zu diesem Behufe? Wird sich zu einem Ende Juli 1869 (nicht 1868) in Regensburg abzuhaltenden Hauptmusikfeste nebst Beratungen eine entsprechende Zahl von Mitgliedern einfinden können? Soll dieses Musikfest zunächst bestimmt sein, den Glanz und die Herrlichkeit der alten Meister zu Gehör zu bringen? Welche Musikalien schlagen einzelne oder Vereine zur Aufnahme in den Katalog der vom Vereine empfohlenen und der abzuweisenden und als der Kirche unwürdigen vor, vor denen eigens zu warnen ist? Jene Mitglieder, welche bisan noch nicht gewählt haben, werden wieder eingeladen, bis dorthin ihre Abstimmung entweder schriftlich anzumelden oder ihrem Mandatar Auftrag zu geben, welche und wie viele Stimmen er zu vertreten und wem er die Stimme zuzuwenden hat. Welches

waren die Resultate der bisher etwa gepflogenen Beratungen der Bezirksvereine, welches ihre Aufführungen? Einsendungen der Protokolle bis Ende Juli an den Unterzeichneten."

Die Einladung zur 19. Generalversammlung aller katholischen Vereine der deutschen Länder in Bamberg ließ Witt a. a. O. S. 55 abdrucken und begleitete sie mit den Worten: „Von dem Unterzeichneten werden alle, welche sich für den deutschen Cäcilienverein interessieren, namentlich alle Mitglieder desselben, hierauf besonders aufmerksam gemacht und zu erscheinen dringend gebeten."

Über den Verlauf der ersten Generalversammlung schrieb Dr. Witt in den „Fliegenden Blättern" drei Artikel, die hier wörtlich als Dokumente aus der Gründungszeit des Vereins Platz finden sollen.

Erster Artikel.

Unterm 23. Juli d. J. hatte der unterzeichnete Berichterstatter an ein Mitglied des Vorbereitungskomitees für die 19. Generalversammlung aller katholischen Vereine Deutschlands zu Bamberg folgenden Antrag eingesendet:

„Die 18. Generalversammlung der katholischen Vereine Deutschlands hat gebilliget,[1] daß die Beratungen über katholische Kirchenmusik gesondert von den Beratungen des Ausschusses für kirchliche Kunst stattfinden; da besonders in diesem Jahre eine außergewöhnliche Zahl von musikalischen Kapazitäten zur Generalversammlung eintreffen dürfte, weil die definitive Konstituierung des neugegründeten ‚deutschen Cäcilienvereines' stattfinden soll, so stellt der unterzeichnete provisorische Präsident dieses Vereines an das hochverehrliche Vorbereitungskomitee die ergebenste Bitte, dem Ausschusse für katholische Kirchenmusik ein eigenes Sitzungs- und Beratungszimmer zur Verfügung zu stellen."

Diesem Antrage reihte sich ein anderer an die Generalversammlung selbst an, dahin lautend:

„Eine hohe Generalversammlung wolle den neugegründeten deutschen Cäcilienverein und seine nur die praktische Durchführung der kirchlichen Bestimmungen bezweckenden Bestrebungen den hochwürdigsten deutschen Bischöfen, der hochwürdigen Geistlichkeit, den Herren Chorregenten, sowie sonstigen Freunden der echten katholischen Kirchenmusik empfehlen." Als Anhang hiezu: „Der Herr Präsident der 19. Generalversammlung möge gestatten, daß ich diesen Antrag sofort begründe. Sollte dies nicht möglich sein, so möge derselbe wenigstens der Versammlung folgende Einladung kundgeben: Der provisorische Präsident des deutschen Cäcilienvereins für katholische Kirchenmusik erlaubt sich an alle, welche sich für die katholische Musik, den besagten Verein und seine definitive Konstituierung interessieren, die Bitte zu stellen, den desfallsigen Beratungen recht zahlreich beizuwohnen."

Nebenbei erlaubte ich mir in einigen beigefügten Zeilen die Bemerkung, „daß es sehr erwünscht wäre, wenn die Domkapelle in Bamberg oder die sonstigen kirchenmusikalischen Kräfte den eintreffenden musikalischen Herren Gelegenheit gäben, ihre desfallsigen Leistungen in der Kirchenmusik z. B. durch Vorführung der ‚*Missa Papae Marcelli* von Palestrina' usw. zu bewundern."

Die Antwort lautete in bezug auf den ersten Punkt bejahend, in bezug auf den zweiten Punkt, daß diese Anträge gedruckt und der Generalversammlung unterbreitet werden sollen, in bezug auf den angehängten Wunsch, es solle die „*Missa Papae Marcelli*" aufgeführt werden, wenn ich die Direktion übernähme. Letzteres sagte ich zu, erhielt jedoch später die Nachricht, „der Chorrektor habe dem Domkapitel erklärt, die zur Aufführung dieser Messe erforderlichen Kräfte nicht aufbringen zu können, so daß das Domkapitel in seiner Sitzung vom 6. August sich genötiget sah, seinen früheren Beschluß fallen zu lassen und dem von seiten des Chorrektors gemachten Vorschlage stattzugeben, wonach eine Messe von Reissiger in *Es* zur Aufführung gelangen soll". Es soll dies hier nur angeführt werden,

[1] Vgl. den „amtlichen Bericht" S. 163.



um zu zeigen, daß ich das in Nr. 5 ds. Bl. angedeutete Versprechen zu lösen trachtete, auf eine gediegene musikalische Produktion hinzuwirken. Ich machte auf obige Nachricht hin aufmerksam, daß diese Messe Reissigers die Eigenschaften wahrhaft kirchlicher Musik nicht an sich trage — allein vergeblich.

Somit wurde am 31. August zur Eröffnung der Generalversammlung diese Messe, am 1. September dann das *Requiem* von Cherubini, und am 2. September in der Michaelskirche die zweite Choralmesse von C. Greith nebst dem bekannten *„O bone Jesu"* (vierstimmig) von Palestrina aufgeführt, wozu man die besten Gesangskräfte Bambergs herangezogen hatte. Diese drei Aufführungen boten Gelegenheit, den Zustand der katholischen Kirchenmusik in Bamberg kennenzulernen.[1] Er ist unbestreitbar nichts weniger als erfreulich. Die Bläser waren zwar tüchtig, die Geiger ziemlich gut, ein Cellist vortrefflich, aber die Sänger entsprachen keiner noch so billigen Erwartung. Bei Pianostellen sangen sie, ich will nicht sagen regelmäßig, aber vielfach zu tief. Der erste Satz des Cherubinischen *Requiems* verunglückte dadurch total; ebenso das als *Graduale* eingelegte *„Ave verum corpus"* von Mozart. Die Messe von C. Greith verlor alle Feinheit, Zartheit und Eleganz; denn die Sänger sangen zwar richtig, aber ohne Ausdruck. Sie sind so wenig geschult, daß selbst das *„O bone Jesu"* gegen den Schluß ins Wanken geriet, weil der Alt *fis* (statt *f*) sang, abgesehen davon, daß der Alt nach *„creasti nos"* nicht einsetzte und die Stelle nicht heraushob. Wenn man dann vernahm, wie die Bassisten die Greithsche Messe also begannen: *Kyrije jeleison* und eine Note in die andere zogen und schleiften, wie in der Deklamation, im Atemholen usw. die ärgsten Verstöße gemacht wurden, dann mußte wohl jedem klar werden, daß man in Bamberg zu lernen anfangen muß und sich des Lernens nicht zu schämen braucht.

Einen besonderen Tadel erfuhr von allen Seiten die Wahl des *Offertoriums*. Der Text war mit Ausnahme des Wortes *„judicium"* mir unverständlich; es war darin ein maßloses Lärmen der Trompeten. Bei dem *Responsorium „Et cum spiritu tuo"* wurde immer nach *cum* geatmet, resp. eine förmliche Pause gemacht, oder wenn man will, das *„cum"* so lange ausgehalten, daß es wie von den nachfolgenden Worten getrennt erschien!! Statt der Choral-Responsorien wurde die bekannte, beliebte Halbkadenz angewendet, die, wenn sie auch bei einer Oration oder einem einfachen (Ferial-) Versikel noch angehen mag, doch zum Präfationsgesange paßt, wie die „schönsten Augen" in eine Palestrina-Messe. Dazu das häßliche Einspielen (resp. Tonangeben) zum Gesang des Priesters mit voller Orgel. Das wohl haben alle gefühlt, auch die Bamberger, daß die Kirchenmusik eine bedauernswerte Rolle spielte und die Kunst sich keinen Lorbeer errungen. Es war ein trauriges Gefühl, das alle beschlich.

Ich (und viele mit mir) war begierig, den Volksgesang in einer Gegend zu hören, wo es keine andere Kirchenmusik regelmäßig gibt. Ich habe in Vierzehnheiligen zwei Ämtern (es war Sonntag den 30. August), in Banz dem sonntäglichen Pfarrgottesdienste beigewohnt, in Bamberg selbst Volksgesang vernommen, andere für den Volksgesang sehr begeisterte Männer um ihre Ansicht befragt, will auch kein absprechendes Wort hieher setzen. Sollte man aber in Bamberg mit dem Vortrage der Volksgesänge ebenso zufrieden sein, wie es bei der Domchormusik der Fall zu sein scheint, so dürfte man doch auch die Meinung aussprechen: Wenn irgendwo, so braucht in Bamberg die Kirchenmusik, *in specie* der Volksgesang eine tüchtige Reform und das bischöfliche Ordinariat einen Mann, der sich damit befassen kann und will. Man wendet überall ein: Es gibt wichtigere Dinge zu tun. Allein hätten wir einen St. Ambrosius, einen St. Augustinus, einen Gregor den Großen, so hätten auch diese Wichtigeres zu tun und sie würden doch der Kirchenmusik die nötige Aufmerksamkeit schenken und würden sie sicher — reformieren. Und wann und wo nur immer das kirchliche

[1] Es ist wohl nicht nötig eigens darauf hinzuweisen, daß diese Verhältnisse vor 50 Jahren bestanden und daß der Bamberger Domchor von den folgenden Domkapellmeistern bis herauf in die Gegenwart auf eine bedeutsame Höhe geführt wurde.



Leben erblühte, da wurde auch der Kirchenmusik die regste Sorgfalt zugewendet, und wo dies letztere nicht geschieht, da wird auch von ersterem nicht viel zu verspüren sein. Ich führe diese unbestreitbare Wahrheit, die uns die Geschichte an die Hand gibt, nicht Bambergs wegen an, sie paßt ja überall hin, ich will nur den faden Einwand, den wir auch in Bamberg wieder zu hören bekamen, beseitigen: Wir haben Wichtigeres zu tun. Die Kirche hat einmal beim Hochamte den Gesangsvortrag des liturgischen Textes vorgeschrieben, sie hat die Kirchenmusik vorgeschrieben; also hat sie[1] die Pflicht, die dringliche, unabweisliche, keinen Aufschub der Erfüllung duldende Pflicht, den Gläubigen eine gute, nicht eine häßliche, verderbliche, uns dem Spott unserer Feinde preisgebende, triviale, jeden wahrhaft Gebildeten wie eine unsittliche Rede anekelnde, ja zum Teil geradezu wahnsinnige (man vergleiche meine in Innsbruck gehaltene Rede) Kirchenmusik zu bieten. Und eine Pflichtversäumnis in einem Punkte, wo es sich um unser Allerheiligstes handelt, der bei unserm allerheiligsten Mysterium so geraume Zeit und eine so sehr bevorzugte Stelle einnimmt, mit den Worten entschuldigen: Wir haben Wichtigeres zu tun, ist eine lächerliche Verblendung. Daß ich damit auch die Wichtigkeit und Bedeutung unseres Cäcilienvereines und die Pflicht aller Mitglieder desselben, für unsere heilige Sache alle Kräfte anzuspannen, dargelegt habe, braucht wohl keines weiteren Beweises.

Nach dieser Einleitung wende ich mich zum Berichte selbst. In der geschlossenen Generalversammlung am 31. August morgens 10 Uhr gab der Präsident Frhr. v. Loe bekannt, daß der Ausschuß für christliche Kunst sich in zwei Sektionen teilen werde, von denen eine bloß für Kirchenmusik tätig sein wolle. Nach dem Vorschlage des Vorbereitungskomitees ernenne er (so schrieb es die „Geschäftsordnung“ vor) zum Vorsitzenden der letzteren den Unterzeichneten. Als die Anträge, darunter die oben angegebenen, von mir gestellten, verlesen waren, wurde mir das Wort erteilt, dieselben zu begründen. Da aber die Zeit schon sehr vorgerückt war, bat ich, dies in der nächsten Versammlung tun zu dürfen. Dies geschah denn auch am 1. September in folgender Weise:

Meine Herren! Sie haben gestern den Antrag vernommen, den ich zu stellen mir erlaubt habe (siehe oben). Wir Musiker nämlich sind seit der letzten Generalversammlung in Innsbruck nicht untätig gewesen. Wir haben einen Verein gegründet zur Förderung der heiligen Musika und er zählt nun zirka 500 Mitglieder in ganz Deutschland. Wenn aber je das Wort gilt: Man muß die Stimmen nicht bloß zählen, sondern auch wägen, so gilt es hier. Denn hinter mancher dieser Stimmen — ich meine hinter manchem Kapellmeister oder Chormusikdirektor — steht eben ein ganzer Chor von 30 bis 60 Sängern und Musikern, von denen manche durch ihre ausgezeichneten Leistungen sich einen Ruf durch ganz Deutschland und weiterhin errungen haben, und die durch ihren Direktor mittelbar Mitglieder des Vereines sind, weil sie im Geiste des Vereines wirken. Wir treten also jetzt schon in jeder Beziehung recht respektabel auf.

Aber, meine Herren! das ist uns nicht genug. Wir wollen noch mehr Mitglieder, und zwar recht eifrige, ja sogar opferwillige und opferfreudige. Deswegen nun habe ich meinen Antrag gestellt. Wenn ich aber nun will, eine hohe Generalversammlung möge den „deutschen Cäcilienverein“ überall empfehlen, so muß ich doch auch sagen, was wir anstreben, was der Zweck des Vereines ist. Der Zweck des Vereines ist: die echte katholische Kirchenmusik zu fördern oder einzuführen, also zu fördern: 1. den Choral, 2. die figurierte polyphone Gesangsmusik der älteren und neueren Zeit, 3. das deutsche Kirchenlied, 4. das ernste, würdige Orgelspiel, 5. die Instrumentalmusik – alles dieses insoweit es den liturgischen Gesetzen und dem Geiste der Kirche entspricht. Sie werden finden, meine Herren! daß wir gut katholisch sind, da wir nichts anderes wollen, als die praktische Durchführung dessen befördern, was die Kirche über die Musik angeordnet hat. Zur Ausführung ihrer Gesetzgebung braucht die Kirche Arbeiter, tätige Leute, und wir wollen ihr als solche Arbeiter, soweit wir dazu Beruf und Kräfte haben, dienen — nur im Geiste und nach dem Willen der Kirche. Ich denke, unsere Absicht ist keine schlechte.

[1] d. h. ihre Organe, ja alle Beteiligten haben die Pflicht . . .

Sie werden dann aber auch finden, meine Herren, daß wir nicht katholischer sind als der Papst und kirchlicher als die Kirche, wie man zu sagen pflegt, daß wir nicht strenger sein wollen als die kirchliche Gesetzgebung. Darum gestatten wir der Instrumentalmusik und dem Volksgesang mit Freuden jenen Raum, den ihnen die Kirche selbst gewährt. Jede Tätigkeit für die wahre, echte kirchliche Instrumentalmusik, für das echte gute Kirchenlied ist uns willkommen, vom Herzen und aufrichtig willkommen! Wir sind, um gewissen Schlagwörtern die Spitze abzubrechen, keine Puritaner und schütten das Kind nicht mit dem Bade aus. Wir wollen für das feierliche Hochamt auch den feierlichen Pomp der Kirchenmusik, alles an der rechten Stelle und am rechten Platze.

Es liegt ferner in unserem Programme, daß wir die christliche Kunst (denn das kirchliche Volkslied ist im engeren Sinne kein Kunstgesang) in jeder Weise fördern wollen, nicht bloß die ältere, sondern auch die neuere; daß wir nicht bloß für den Palestrinastil, den erhabenen, gottbegeisterten Tonausdruck jener religiösen Tiefsinnigkeit, die unsere Dome geschaffen, eifern, sondern daß wir vorwärts wollen, daß wir auch moderne und modernste Mittel nicht verschmähen, wenn sie nur dem kirchlichen Geiste und der wahren katholischen Frömmigkeit nicht widerstreben. Wir wollen nicht allein bei der bewunderungswürdigen Epoche für die Kirchenmusik, bei dem 16. Jahrhundert stehenbleiben, wir wollen, wenn es in unserer Macht stünde und Gott uns einen neuen, einen modernen Palestrina gäbe, eine neue, eine glänzendere Epoche für die moderne katholische Kirchenmusik herbeiführen, als die des 16. Jahrhunderts war.

Und, meine Herren, das sind keine ganz leeren Hoffnungen und Wünsche. Wer die jetzt herrschende Strömung auf diesem Gebiete kennt, wer die Rührigkeit und Tätigkeit vorzüglicher Kräfte auf diesem Felde der Kunst aufmerksam beobachtet, wer da sieht, nicht bloß mit welcher Begeisterung, sondern auch mit welchen Kenntnissen ans Werk der Reform gegangen wird, der muß mit Freude erfüllt werden und mit Hoffnungen auf eine schöne Zukunft. Er wird es sogar für wahrscheinlich erachten, daß hervorragende Geister mit der Kirche durch das Band der Tonkunst aufs neue verknüpft werden, mit jener Kirche, die die Tonkunst lange, lange Zeit wie ihr Kind gehalten und gepflegt hat, mit jener Kirche, welcher die Tonkunst, man darf es ohne widerlegt zu werden sagen, wenn nicht alles, so doch das Höchste verdankt, was sie besitzt.

Diese herrliche Zukunft, diese neue, glänzende, für die Kirche und die kirchliche Tonkunst ruhmreiche Epoche sollen Sie herbeiführen helfen. Ich widerspreche noch einmal dem Vorurteile, als ob Musiklaien für uns nichts tun könnten. Sie können ihre Chorregenten, Musiker, Sänger veranlassen, daß sie unserem Vereine beitreten, daß sie für wahrhaft katholische Kirchenmusik wirken, sie können auch unsere Musikfeste besuchen, die einen wesentlichen Teil unseres Programmes bilden, uns Musikschulen gründen helfen; ja Ihr Interesse, Ihre Teilnahme allein schon würde uns tragen. Denn das war bisher das Übel, daß die katholische Welt für heilige Tonkunst viel zu wenig Interesse gezeigt hat.

Nun aber, meine Herren! möchte ich besonders die hochwürdigen Herren Pfarrer auf einen Punkt aufmerksam machen. Die Sache hat nämlich auch eine sehr praktische Seite. In Baden nämlich ist es den Lehrern freigestellt, vom 23. April 1869 an den Organisten- und Chorregentendienst zu übernehmen oder abzugeben. Nun haben bereits die meisten sich für letzteres erklärt, die einen vielleicht, ich nehme das Bessere an, um eine Pression auszuüben, daß ihre Gehälter aufgebessert werden, die anderen, weil sie mit und in der Kirche nichts mehr zu schaffen haben wollen. Dadurch kommt es, daß gar manche, vielleicht viele Pfarrkirchen kein Hochamt mehr haben werden. Wie lange ein ähnlicher Zustand anderswo, *in specie* bei uns in Bayern auf sich warten läßt,[1] will ich nicht entscheiden. Aber das erlaube ich mir als persönliche Meinung zu bemerken, daß es gut sei, vor einer herannahenden Umgestaltung der Dinge nicht die Augen zu schließen, sondern ihr im voraus zu begegnen und Vorsichtsmaßregeln zu treffen. (Bravo.) Ob diese Maßregeln nicht vor allem auf eine Trennung der Fassionen der Organisten,

---

[1] Wer denkt bei diesen Worten nicht an die Gegenwart? Die Schriftleitung

dann auf eine Aufbesserung der Gehälter u. ä. sich zu beziehen haben, mögen diejenigen erörtern, die zunächst für die Kirchenmusik zu sorgen haben, nämlich die Herren Pfarrer, die Kirchenverwaltungen. Also gerade diese hochwürdigen Herren könnten uns ihren Rat geben, wie man es anzufangen hat, um die Gehälter so zu stellen und um Schritte zu tun, daß wir auf eine solche Maßregel gefaßt sind. Wir brauchen dann auch Leute, die sich auf Liturgie verstehen, alle diese sind uns mit ihrem Rate im Vereine willkommen. —

Eines wird unvermeidlich sein: die Kirche wird selbst wieder die Gründung von Musikschulen in die Hand nehmen müssen. Und diese Zeit wünsche ich herbei, die Zeit, wo wir die Nachfolger eines St. Ambrosius und St. Gregorius Magnus selbst wieder tätig in die Reform der Kirchenmusik eingreifen sehen. (Unterbrechung der Rede durch lebhaften Beifall.) Nur auf diesem Wege ist Heil für die kirchliche Tonkunst zu erwarten.

Meine Herren! Man wird über die Reform der Kirchenmusik sagen, was man bei uns in Regensburg gesagt hat. Es ist nur kurze Zeit her, daß mein Chor, dem ich vorstehe, reformiert wurde (es ist nicht mein Verdienst); man hat gesagt: es geht nicht, es kann nicht gehen, wird nicht gehen und wird in Ewigkeit nicht gehen, und siehe — es ist gegangen, und geht und — geht besser, als man geglaubt hat und als es schien, daß es gehen könnte, und es wird auch in Zukunft gehen. (Lebhafter Beifall.) Und wenn jemand mir zuruft: Bei uns, in meiner Stadt, in meinem Orte sind die Verhältnisse so, daß es nicht geht, so sage ich Ihnen, es geht auch bei Ihnen, wir wollen es nur einmal versuchen, wir wollen einmal besser werden (wie wir gestern abends gehört haben)[1] und es wird besser werden. (Bravo, Bravo!)

Also, meine Herren — ich schließe — die Ziele des Vereines sind im allgemeinen: Hebung und Förderung der katholischen Kirchenmusik, so daß sie wieder werde, was sie früher war, ein Widerhall jenes tausendstimmigen *Alleluja,* das laut der Apokalypse von Engelstimmen ertönt, ein Widerhall jenes gewaltigen *Amen, Amen,* gleich dem Brausen der Wogen und der Wasserfluten, ein Widerhall jener Lieder, welche die Jungfrauen singen, die dem Lamme folgen, ein Widerhall jener Gesänge, die einen Augustinus erschütterten und zu Tränen rührten. Wahrlich, meine Herren, blickt man auf das Unsägliche, was für weltliche Musik, und auf das Geringe, das für wahrhaft kirchliche Tonkunst im letzten Jahrhunderte geleistet worden ist, dann möchte man wohl der Worte des 136. Psalmes gedenken: „An den Strömen Babylons saßen und weinten wir, als wir Sions gedachten, und an den Weiden hingen wir unsere Harfen auf," dann möchte man glauben, es sei der Kirche jene Harfe zerschmettert worden, die sie aus den Flammen des einstürzenden Tempels zu Jerusalem gerettet und der sie so herrliche Weisen zur Ehre Gottes entlockt hat durch alle Jahrhunderte. (Andauernder Beifall.) Doch nunmehr, meine Herren! wollen wir mit David — unserm Simonides, Pindar und Alkäus, wie Hieronymus ihn nennt — rufen: *„Exsurge gloria mea, exsurge psalterium et cithara, exsurgam diluculo, cantabo et psallam!"* („Erhebe dich, du meine Zierde, erhebe dich, Saitenspiel und Zither; wecken will ich das Morgenrot [in der Morgendämmerung will ich aufstehen] und will singen und Psalmen anstimmen!") — Wer in diesen Ruf einstimmt, bei dem, meine Herren, braucht unser Verein keine Empfehlung, er wird ihm auf dieser Generalversammlung eine Herzensangelegenheit werden und auch nach derselben und für alle Zeiten bleiben. Das gebe Gott! (Andauernder Beifall.)

[1] Anspielung auf die Rede des Herrn Falk aus Mainz.

Druck und Verlag von Friedrich Pustet in Regensburg

MUSICA SACRA

Monatschrift zur Förderung der katholischen Kirchenmusik

Begründet von Dr. F. X. Witt, herausgegeben von
Prof. Dr. phil. & theol. Karl Weinmann
∴ Direktor der Kirchenmusikschule Regensburg ∴

52. Jahrg. 1919 **4./5. Heft / April/Mai**

Die Communio des Ostersonntages

Von P. Dominikus Johner, Benediktiner von Beuron

Am Ostersonntag beginnen das *Alleluja* nach dem Graduale und die Communio mit denselben Worten: „Unser Osterlamm ist geopfert, Christus.“ Aus beiden Gesängen klingt dankbare Freude. Im *Alleluja* ist es überströmende, stürmische Freude, in der Communio ist die Freude gemäßigt und innerlich. Das *Alleluja* singt seine Freude hell hinaus in alle Lande — was ist das doch für ein Jubilieren bei dem Worte *immolatus* —, die Communio singt in stiller Freude vor sich hin im Besitze eines großen, unfaßbar großen Glückes. Das *Alleluja* ist kühn und wagemutig und bringt Quarten und Quintensprünge in beträchtlicher Anzahl. Die Communio weiß sich zu bescheiden; nur an zwei Stellen erlaubt sie sich eine Quarte. Es ist gewiß kein Zufall, daß für das *Alleluja* die authentische (7.), für die Communio die plagale (6.) Tonart gewählt wurde. Dort strebt alles der hochgelegenen Dominante zu und weit darüber hinaus, hier bewegt sich alles — fast nur zu sehr — um den Finalton und, als wäre es mit dem Zirkel abgemessen, liegt der tiefste Ton eine Quarte unter und der höchste eine Quarte über der Finale *(f—c, f—b)*. Aber trotz dieser bescheidenen Ausdrucksmittel pulsiert frisches Leben durch die Melodie, innige Freude, verhaltener Osterjubel. Der wirkungsvollen Steigerung bei den drei letzten *Alleluja* wird sich niemand verschließen können.

An dem *Alleluja* und der Communio des Ostersonntages zeigt der Choral sein reiches inneres Leben. Derselben Stimmung, der Freude, kann er abwechslungsvollen Ausdruck verleihen, kann seine Lieder ihrer Stellung in der Meßliturgie anpassen und ihnen jetzt das Gepräge eines rauschenden Triumphliedes, jetzt das eines innigen Kommunionliedes geben.
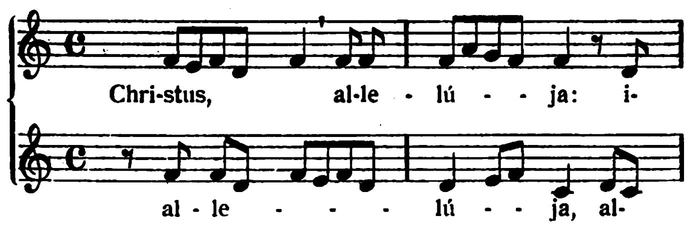
In der Communio wirkt es freilich auf den ersten Blick befremdend, daß das Wort *itaque* wie kein anderes im ganzen Stück melodisch reich bedacht worden ist, und noch mehr Befremden erregt bei manchen der Umstand, daß gerade die Silbe *—ta—* zur Trägerin der Neumen erkoren wurde. Das hängt nun mit dem Vulgärlatein zusammen, in dem das enklytische *que* den Akzent auf die unmittelbar vorhergehende Silbe zieht. Das Wort als solches trägt mit gutem Grund seine reiche Melodie. Aus dem im *Alleluja* ausgesprochenen Gedanken wird hier die Schlußfolgerung gezogen, und mit Nachdruck will die Melodie hervorheben: „weil Christus als Osterlamm sich für uns geopfert hat, deshalb *(itaque)* wollen und müssen wir Ostern halten im ungesäuerten Brote der Lauterkeit und Wahrheit.“ Das *Alleluja* dürfte von dem Gedanken an die Erlösungstat beherrscht sein, die in den vorhergehenden Tagen der Karwoche so ergreifend uns vor die Seele geführt worden ist, als wäre Christus unter uns gekreuzigt worden (vgl. Gal. 3, 1), es will dem Osterlamm seinen Dank dafür zujubeln, daß es „die Sünden der Welt hinweggenommen, unseren Tod durch sein Sterben vernichtet und das Leben durch sein Auferstehen wieder hergestellt hat“ (Osterpräfation). In der Communio — gegen Ende der Meßliturgie — klingt noch ein anderer Gedanke mit. Auch heute am Osterfest ist

Christus für uns geopfert worden, er hat auf dem Altar sein Opfer erneuert und mit der gleichen unendlichen Liebe dem Vater für uns sich hingegeben. Und nun — *itaque* dürfen wir Ostern halten und in der Osterkommunion mit Christus uns vereinigen. Seine Liebe glüht auf in unseren Herzen, seine Opfergesinnung durchströmt unser Inneres. Weil Christus sich am Kreuze für uns geopfert und dort in der Gluthitze der Leiden seinen Leib gewissermaßen als unsere Speise zubereitet hat *(cujus corpus sanctissimum in ara crucis torridum* singt der alte Osterhymnus), und weil er dieses Opfer heute am Altare erneuert hat, deshalb dürfen wir Ostern und Osterkommunion halten *in acymis sinceritatis et veritatis.* Er selbst ist die reine, heilige, makellose Hostie, das Brot des Lebens, wie wir im Kanon der heiligen Messe beten, das wir empfangen dürfen. *Epulemur manducantes Christum* sagt daher der heilige Thomas von Aquin in seiner Erklärung des Korintherbriefes zu dieser Stelle. Weil Christus sich für uns als Osterlamm geopfert hat, deshalb sollen wir ein Freudenmahl halten und Christus genießen. Wenn er dann hinzufügt *non tantum sacramentaliter sed etiam spiritualiter ejus sapientia ferventes:* zur sakramentalen Kommunion müsse die geistige Kommunion kommen, Anteilnahme und Genuß der Weisheit Christi, so führt er uns damit zu einer anderen Erklärung, die mehr dem Literalsinn entspricht. Der Gedanke des Apostels Paulus ist ja folgender: war einmal im Tempel das Osterlamm geschlachtet, so durfte im jüdischen Hause kein Sauerteig mehr sein, so darf auch im christlichen Herzen kein Sauerteig der Sünde mehr sein, nachdem und weil Christus sich für uns als Osterlamm geopfert hat. Der Hinblick auf den Opfertod Christi und die in ihm auflodernde Liebe soll zündend auf uns wirken und zu einem reinen, heiligen Wandel uns bestimmen, in unserem Leben sollen wir das ausprägen und festhalten, wozu Christus uns begeistert und befähigt. Das *itaque* trägt also mit gutem Grund seine reiche Melodie.

Liest man nur den Text der Communio, so wird man sie für zweiteilig erklären. Die Melodie verlangt aber eine Dreiteilung, und die drei *Alleluja* am Schluß sind als selbständiger Satz aufzufassen. Die großen Pausenstriche sprechen dafür, vor allem aber die Ähnlichkeit der drei Schlüsse und die sich ergebende Symmetrie. Einem breiteren Mittelsatze entsprechen so zwei fast bis auf die letzte Note einander gleichlange Außensätze. — Die Melodie der drei *Alleluja* findet sich auch im monastischen Pfingstoffizium in dem 8. Responsorium. Die Kartäuser haben heute noch Text und Melodie unserer Communio als Matutinresponsorium, und es ist das nicht der einzige Fall. Hierin zeigen die Communiogesänge eine nicht ganz glückliche Stilvermengung mit responsorialen Formen, wie sie sonst bei keinem anderen der Meßgesänge konstatiert werden muß. So erklärt sich auch der große Unterschied in der melodischen Entwicklung. Neben diesen reichen Melodien stehen ganz einfache, fast syllabische, wie z. B. die Communio am Palmsonntag oder am Feste des heiligen Bartholomäus.

D. Pothier hat in der Revue du chant grégorien (20, 138 f.) zum erstenmal auf diesen Punkt aufmerksam gemacht. Unser heutiges Graduale weist nachfolgende Kommunionen auf, die in den Handschriften auch als Responsorien der Matutin nach Text und Melodie zu finden sind: die Communio vom 4. Sonntag nach Ostern, von Christi Himmelfahrt, vom Sonntag in der Himmelfahrtsoktav, von der Pfingstvigil, vom Pfingstsonntag, vom Mittwoch und Freitag der Pfingstquatember, vom Feste der heiligen Agatha und des heiligen Philipp und Jakob, ferner aus dem heutigen *Commune Sanctorum,* die Communio von der Vigil der Apostel *(Magna est)* und von einem und von mehreren Martyrern zur Osterzeit *(Laetabitur* und *Gaudete justi).*

In unserer Ostercommunio sei noch auf einige rhythmische Schönheiten hingewiesen. Die Melodie über Christus antwortet in anmutiger Weise derjenigen über Pascha. *Christus, alleluja* und das erste der drei letzten *Alleluja* ließen sich im 4/4-Takt wiedergeben:



Wohltuend und dem ruhigen Charakter der Melodie entsprechend wirken auch die Zweiergruppen bei den letzten 5 Noten von *(i)taque* und *(epu)-lemur,* ferner die ersten 5 Noten von *a(cymis)* und *veri(tatis).*

An die Communio-Antiphon reihte man in der alten Zeit bis hinein ins 13. Jahrhundert Verse, die nach der Art der Introituspsalmodie gesungen wurden, und wiederholte dann nach jedem Vers die Antiphon. So bringen St. Galler Handschriften für Ostern zunächst Verse aus dem 138. Psalm, dem ja der Oster-Introitus entnommen war, dann die der Epistel entnommenen Worte: *Expurgate vetus fermentum,* „Feget aus den alten Sauerteig, damit ihr ein neuer Teig seiet. Ihr seid ja ungesäuerte Brote." Ein weiterer Vers brachte die Worte, mit denen der Vater des verlorenen Sohnes seine Anordnungen zum Freudenmahl getroffen hat: „Bringet das Mastkalb her und schlachtet es, wir wollen essen und fröhlich sein." Ferner kamen die Worte aus dem Hohen Lied (5, 1) zur Verwendung: „Esset und trinket, meine Freunde, berauscht euch, Geliebteste," und endlich die ernsten Worte des Apostels (1 Kor. 11, 26) „so oft ihr diesen Kelch trinket, sollt ihr den Tod des Herrn verkündigen, bis er kommt." Zwischen diese Verse hinein erklang immer wieder die Antiphon *Pascha nostrum.* So wurden Ostergedanke und Kommuniongedanke innig miteinander verwoben und konnten tief und nachhaltig einwirken auf das christliche Gemüt.

Statt des Communio *Pascha nostrum* sang man in manchen Kirchen andere Texte. So kam in Chartres die Antiphon *Vidi aquam* zur Verwendung, die ja als Tauflied sich ausweist, als Communio wohl auch eine Deutung auf den Gnadenstrom der Eucharistie zuläßt. In anderen Kirchen, die mit St. Gallen in Verbindung standen, sang man Texte, die sich auf die Auferstehung des Herrn bezogen. Beliebt war in diesen und andern Kirchen, so in Reims und Trier, die Antiphon *Venite populi,* die wohl griechischer Herkunft sein dürfte. Nach dem Kodex 262 der Reimser Stadtbibliothek wurde sie vor dem 3. *Agnus Dei* gesungen.[1] Ihr Inhalt berührt sich eng mit dem unserer Communio; so soll dessen Wiedergabe diese Bemerkungen beschließen: „Kommet, ihr Volksscharen, und feiert das heilige und unsterbliche Geheimnis und Gastmahl mit Furcht und Glauben. Treten wir mit reinen Händen hinzu und nehmen wir teil an der Festgabe der Versöhnung. Das Lamm Gottes liegt ja unsertwegen als Opfergabe vor dem Vater. Ihn allein wollen wir anbeten, ihn verherrlichen, und mit den Engeln wollen wir rufen: *Alleluja.*"

[1] Vgl. P. Wagner, Einführung in die gregorianischen Melodien I³ 117.

Organisationsfragen

Die prophetischen Worte, die Dr. Fr. X. Witt bei der Gründung des Allgemeinen Deutschen Cäcilienvereins vor 50 Jahren gesprochen und die den allgemeinen Beifall der 20. Generalversammlung der deutschen Katholiken in Bamberg (1868) fanden: „. . Es ist gut, vor einer herannahenden Umgestaltung der Dinge nicht die Augen zu schließen, sondern ihr im voraus zu begegnen und Vorsichtsmaßregeln zu treffen“ . . . . „Eines wird unvermeidlich sein: Die Kirche wird selbst wieder die Gründung von Musikschulen in die Hand nehmen müssen,“ (vgl. März-Heft der *Musica Sacra* 1919, S. 47 ff.). Diese Worte beweisen nicht nur den weitausschauenden Blick des praktischen Organisators, sondern bewahrheiten sich in der Gegenwart, wo die Umwälzungen im Staate auch Umgestaltungen auf kirchlichem Gebiete, namentlich auch auf dem der Kirchenmusik, nach sich ziehen werden, mehr denn zu irgend einer Zeit. Vorerst ist es einmal die angekündigte Trennung des Mesner-, bzw. Chorregentendienstes vom Schuldienste — falls die Lehrer, die *„chori regentes nati“*, dieselbe wünschen — die das Hauptinteresse aller beteiligten Faktoren in Anspruch nimmt. — Eine Reihe wichtigster Fragen, wie Besoldung, Lebensstellung der Chorregenten usw. sind mit ihr unzertrennlich verknüpft und verlangen reifliche Erwägung und befriedigende Lösung. Von der Art und Weise dieser Lösung wird es dann abhängen, welche Forderungen man an die zukünftigen Chorregenten stellen und welche Leistungen die Kirchenmusik in Zukunft aufweisen kann. Denn das steht für jeden Einsichtigen wohl heute schon unzweifelhaft fest, daß wir in manchen Dingen werden umformen müssen. Umformen auch in dem Sinne, daß manche bis heute weniger gepflegte oder sogar vernachlässigte Gattung der Kirchenmusik zur intensiveren Pflege herangezogen und damit mancher Pfarrei überhaupt eine Kirchenmusik ermöglicht werden muß.

Alle diese Fragen fassen wir unter dem Sammeltitel „Organisationsfragen“ zusammen und werden sie schrittweise in unserer *‚Musica sacra‘*, die bekanntlich seit ihrer Gründung durch Dr. Fr. X. Witt in fast allen Ländern deutscher (und fremder) Zunge gelesen wird (cf. das Abonnentenverzeichnis 1913, S. 304 ff.) veröffentlichen. Eben durch die Meinungsäußerung aus verschiedenen Diözesen hoffen wir die Diskussion, die wir unter die Verantwortung der Einsender stellen, fruchtbar und nutzbringend zu machen, um sie dann den kirchlichen Behörden als Material unterbreiten zu können. Für heute beginnen wir mit der Frage der Gründung von „Organisten- und Mesnerschulen“ und bitten zu derselben um recht zahlreiche und eingehende Meinungsäußerungen.

Die Schriftleitung

I. Eine neue Mesner- und Organistenschule in Niederalteich (Niederbayern)

Von P. Gregor Böckeler O. S. B.

Neue Zeiten, neue Worte, neue Fragen, neue Forderungen! Was die neue Zeit von der Kirche alles fordern wird, wissen wir noch nicht. Nur das weiß jeder, daß es große Dinge sind, und daß sie in manchen Punkten eine Umänderung bringen werden und in denjenigen, die nicht geändert werden können, die zum Ewigkeitsschatz der Kirche gehören, wenigstens vielfach eine Umstellung, Umgruppierung. Daß diese Umorientierung aus dem inneren Wesen der Kirche heraus, organisch vor sich gehen muß, ist ebenfalls demjenigen ohne weiteres klar, der in der Kirche einen lebendigen Organismus, nicht eine Maschine oder gar nur ein zufälliges Agglomerat verschiedener einander wesensfremder Einheiten sieht. Von diesem Gesichtspunkte aus war es providentiell, daß schon seit einer Reihe von Jahren das innerste und persönlichste Leben der Kirche als der „Gemeinschaft der Heiligen“, als „Braut“ und „Leib Christi“ sowohl von einzelnen tiefer blickenden Geistern als auch von den höchsten Autoritäten der Kirche mehr in den Vordergrund gerückt und als „unumgängliche Quelle des religiösen Lebens“ bezeichnet wurde. Wir meinen die heilige Liturgie. Alles was daher mit der heiligen Liturgie in äußerer oder innerer Beziehung steht, muß betrachtet werden als etwas, von dem das innere Leben der Kirche direkt, das äußere wenigstens indirekt abhängig ist.

Von großer Bedeutung für die Liturgie ist — zunächst in Bayern — jedenfalls die schon im letzten Jahre geplante, durch die politischen Umwälzungen nur um weniges verzögerte Trennung des Mesner- bezw. Organistendienstes vom Schuldienst,

mit dem sie bisher meist organisch verbunden waren. Sicher werden manche katholische Lehrer sich eine Freude daraus machen und ihre Ehre darein setzen, ihre Kräfte wie bisher der Verherrlichung Gottes im Dienste der heiligen Cäcilia zu weihen. Aber viele werden es nicht mehr tun wollen oder können, und für diese muß Ersatz geschaffen werden. Es dürfte daher von Wichtigkeit sein, sich einmal über den Umfang der im Mesner- und Organistendienste geforderten oder wünschenswerten Kenntnisse klar zu werden. Vielfach herrscht darüber nicht bloß in den Kirchenvorständen sondern selbst in geistlichen Kreisen eine bedauerliche Unkenntnis, die natürlich auch auf die Wertung der entsprechenden Leistungen von maßgebendem Einfluß ist.

Ein krasses, aber in seiner Tendenz typisches Beispiel dafür bot vor etwa 10 Jahren eine Kirchenvorstandssitzung in einer Großstadt Norddeutschlands. Die betreffende Kirche ist in den letzten 20 Jahren im Innern aufs reichste mit Marmor und Mosaik ausgestattet worden. Ein Kommuniongitter wurde dortselbst aufgestellt, das 40000 Mark gekostet hatte. Als es sich aber darum handelte, dem blinden Organisten das Jahresgehalt auf 2000 Mark zu erhöhen, meinte ein Kirchenvorstandsmitglied, da könnte der Bälgetreter, der „genau soviel Zeit verliere", dasselbe verlangen. Der Beschluß ging dann dahin, daß die Gehaltserhöhung bewilligt werden solle, aber unter der Bedingung, daß der Organist sich nie vertreten lasse. — Ich mußte oft aus Organistenkreisen das Wort hören, auf den Katholikentagen werde regelmäßig ein Vortrag über die Verdienste der katholischen Kirche um die Kunst gehalten. Man möchte doch auch einmal die vielfach unwürdige Behandlung der kirchlichen Musik durch die Kirche besprechen. Daran ist sicher etwas wahres. Der Domorganist und Domchordirigent und entsprechend die an einer Stadtpfarrkirche angestellten Musiker sollten doch den an ähnlichen, weltlichen Instituten wirkenden Musikern gleichstehen. Künstlerisch sind sie ihnen oft sogar über, aber es wird nicht anerkannt, weil sie ihnen sozial nicht gleichgestellt sind. Das könnte, an manchen Orten wenigstens, anders sein, wenn man sich einmal klar machen wollte, daß ein lebendiges Kunstwerk — das ist die Musik — mindestens ebenso auf das Gemüt der Besucher des Gottesdienstes wirkt, wie ein totes, etwa ein Gemälde oder eine Statue. Um aber Kunstleistungen zu schaffen, muß der Organist so gestellt sein, daß er es nicht nötig hat, um überhaupt notdürftig existieren zu können, alle freie Zeit auf das Geist und Phantasie tötende Unterrichtgeben zu verwenden.

Diese Gedanken möchte ich vorausschicken, damit ich nicht in den Verdacht komme, ich wollte den Organistenstand noch weiter herunterdrücken, als es andere schon getan haben. Für die folgenden Ausführungen sind ganz andere Verhältnisse maßgebend, als diejenigen, die ich bisher im Auge gehabt habe. Es handelt sich jetzt nicht um die Stadt, sondern darum, das kleine Dorf des Landes mit einem Mesner und Organisten zu versorgen.

Was muß nun dieser alles können und leisten? Zunächst als Mesner! Der Mesner muß für die liturgischen Funktionen des Priesters alles nötige herrichten und den Priester bei ihrer Ausführung unterstützen. Er muß also die kirchliche Liturgie genau kennen. Die gewöhnlichen liturgischen Zeremonien müssen ihm völlig geläufig sein, die außergewöhnlichen muß er soweit inne haben, daß er sie nach einiger Vorbereitung richtig und würdig vollziehen kann. Er braucht also eine ziemlich weitgehende Kenntnis der Rubriken und muß das Direktorium lesen können. Eine große Anzahl von liturgischen Texten muß er fehlerlos und flüssig lesen, zum Teil auswendig sagen können. Wünschenswert ist daher für ihn, einige Kenntnisse der lateinischen Sprache, wenn möglich auch der historischen, ästhetischen und asketischen Bedeutung der liturgischen Zeremonien und Texte, um auch mit innerer Anteilnahme und mit praktischem Nutzen für sein eigenes religiös-sittliches Leben seines Amtes walten zu können.

Die notwendige Grundlage dafür ist eine tüchtige Kenntnis der allgemeinen Glaubens- und Sittenlehre, d. h. des Katechismus in erweiterter Form, sowie der Heiligen Schrift.

Der Organist hat auf dem Dorfe außer dem Orgelspiel auch die Leitung des Chores zu übernehmen, häufig allein als Kantor den Chor zu vertreten.



Als Kantor und Chorleiter muß er daher selbst singen und einen Chor erziehen und leiten können.

Er wird also zunächst eine gute Methode der Stimmbildung, auch für Knaben und Frauen, theoretisch und praktisch beherrschen müssen. Die Gesangstechnik ist sein spezielles Fach, die Technik und Kunst des Dirigierens nicht minder. Zu diesem Zwecke bedarf er aber auch einiger Kenntnis der Phrasierungskunst, überhaupt der musikalischen Ästhetik und des geschichtlichen Werdeganges der musikalischen Kunstformen; musikalische Pädagogik kann ihm auch nicht schaden; vor allem aber muß er ein fixer Partiturspieler sein.

Doch das sind zunächst nur die allgemein musikalischen Kenntnisse, deren er bedarf. Für ihn als Kirchenmusiker kommt noch eine Menge dazu. Der Gregorianische Choral, das Kirchenlied, der homophone und polyphone, begleitete und unbegleitete mehrstimmige kirchliche Gesangsstil und ihre Literatur sind sein eigentliches Gebiet. Er muß selbstverständlich auch wissen, wann und wie und unter welchen Bedingungen das alles anzuwenden ist. Die kirchlichen Rubriken und das Direktorium müssen also auch ihm geläufig sein.

Als Organist im engern Sinne hat er die Gesänge einzuleiten und zu begleiten. Die Gemeinde verlangt für die Feste natürlich auch ein feierliches Vor- und Nachspiel. Das Orgelspiel mit Pedal und wirkungsvoller, künstlerischer Registrierung ist keine so einfache Sache. Aber der Gottesdienst mit seinen mannigfachen Bedürfnissen und stets wechselnden Situationen setzt noch mehr voraus. Als die schwierigst zu erfüllende Forderung ist wohl zu werten die Kunst, je nach der Gelegenheit und der zur Verfügung stehenden Zeit ein Zwischenspiel frei zu erfinden.

Das Orgelspiel gilt und galt nicht umsonst als die höchste Kunst. Der Improvisator auf der Orgel muß eben Komponist, Instrumentator, Dirigent und vielfach noch Chor in einer und eigener Person sein können, und das noch aus dem Stegreif. Zum Schlusse dürfen wir nicht vergessen, welch hohe Werte an Material und Kunstwerten dem Mesner-Organisten anvertraut sind. Die meisten Landorgeln trifft man einige Jahre nach ihrer Erstellung in einem schauderhaften Zustande. Die Glocken sind dem Mesner anvertraut. Ebenso ist die Kirche, ihre Erhaltung und Schönheit, mit Altären, Altargerät, Paramenten usw. seine Aufgabe.

So reich und vielgestaltig also ist der Dienst des Mesners und Organisten — auch auf dem Lande. Wird man von ihm nun auch nicht hohe Kunst verlangen dürfen, so erfordert doch allein schon die große Fülle und Mannigfaltigkeit dessen, was er zu leisten hat, eine vielseitige Ausbildung. Die Auswahl dessen, was er sich zu leisten vornehmen darf, setzt ein reifes Urteil oder eine gute Anleitung voraus. Sein Amt, das früher sogar durch eine kirchliche Weihe ausgezeichnet war, eine solide Erziehung.

Wo ist die Anstalt in Bayern, die diese Erziehung, diese Anleitung, diese Kenntnisse vermittelt? Die Regensburger Kirchenmusikschule kommt hier nicht in Betracht. Sie ist eine Hochschule und verlangt von den eintretenden Geistlichen und Laien bereits tüchtige Vorkenntnisse in Orgel, im Gesang, in Harmonielehre usw. Sie will die vorhandenen Kenntnisse vertiefen, erweitern und muß diesen Charakter im Interesse der Kunst auch bewahren, denn die Frage nach tüchtig gebildeten Stadtorganisten und Chordirigenten wird sich zwar nicht in demselben Umfange, aber ebenso dringlich in Bälde erheben.

Soeben ist nun, von der Abtei Metten ausgehend, ein neues Benediktinerkloster zu Niederalteich, an altehrwürdiger, hochberühmter Stätte ins Leben getreten, das sich die Erfüllung dieser Aufgabe als erstes neben der Pflege des klösterlichen Lebens zur Pflicht gemacht hat; die neue Mesner- und Organistenschule soll den Namen „Gotthardianum" tragen. Es sind alte Traditionen, die damit in einer der Neuzeit angepaßten Form wieder aufgenommen werden. Sängerschulen hatten alle Benediktinerklöster, soweit wir ihre Geschichte verfolgen können. Niederalteich selbst besaß in seinem „Gotthardianum" seit alters eine solche Sängerschule. Je nach Beruf, Neigung und Fähigkeiten konnten die Zöglinge Mönche, Weltpriester oder niedere Kleriker werden. Die letzteren sind unsere Mesner und Kantoren. Es dürfte auch heutzutage

keine bessere Art der Vorbildung, kein geeigneterer Ort dafür zu denken sein als eine Benediktinerabtei mit ihrer reichentwickelten, hochfeierlichen Liturgie, und insbesondere Niederalteich mit seiner durch Harmonie des Raumes, vornehme Formen und prachtvolle Akustik berühmten Kirche. Gerade die liturgische Erziehung ist hier am sichersten garantiert.

Wenn wir das Gesagte nun nach Art eines Lehrplans[1] übersichtlich zusammenstellen, so kämen zunächst etwa folgende Fächer in Betracht:

1. Religion. a) Glaubens- und Sittenlehre; b) Heilige Schrift. Erweiterung und Vertiefung mit besonderer Berücksichtigung der Liturgie; c) Apologetik.
2. Liturgik. a) geschichtliche, asketische, ästhetische Erklärung der liturgischen Texte und Gebräuche; b) Rubriken, Direktorium; c) praktische Einübung.
3. Latein. a) Flüssiges Lesen; b) lateinischer Sprachunterricht; c) Auswendiglernen der erforderten liturgischen Texte.
4. Gesang. a) Stimmbildung, Atem- und Sprechtechnik; b) Treffübungen; c) Chorbildung und Leitung (Pädagogik); d) Ästhetik und Geschichte der Musik.
5. Choralgesang und Chorallehre.
6. Kirchenlied (deutsches Volkslied).
7. Homophoner und polyphoner mehrstimmiger Gesang.
8. Klavier. (Instrumentation.)
9. Orgel.
10. Harmonielehre. a) Begleitung des Kirchenliedes und des Gregorianischen Chorals; b) Erfindung von Orgelstücken; c) Modulation und Improvisation.
11. Orgelbaulehre und Glockenkunde.
12. Das Gotteshaus und seine Ausstattung: Instandhaltung und Schmuck.
13. Geige.

Die aktive Teilnahme am feierlichen Gottesdienste der Abtei und Pfarrei bietet beständig Gelegenheit, das Erlernte praktisch zu verwerten.

Nun ist aber die Finanzfrage oder, wenn man will, die Frage nach der sozialen Stellung des Mesners und Organisten auf dem Lande, der wir in der Einleitung so großes Gewicht beigelegt haben, noch nicht erledigt. Wir meinen nicht die Frage der Honorierung von seiten der kirchlichen Behörde. Das ist nicht unsere Sache, und man darf das feste Vertrauen haben, daß sie gelegentlich der Neuordnung der Verhältnisse von dort aus in einer beide Teile befriedigenden Weise wahrscheinlich auf Grund eines für ganz Bayern gültigen Normalkontraktes geregelt werden wird. Indessen darf man sich nicht verhehlen, daß das Mesner- und Organistenamt auf dem Lande, mag das Entgegenkommen der kirchlichen Behörden noch so groß sein, nie soviel abwerfen wird, daß es seinen Mann allein ernähren und ihm die Gründung einer Familie gestatten kann.

Der Gründer des ursprünglich genau das gleiche Ziel verfolgenden Gregoriushauses in Aachen, Kanonikus H. Böckeler, verlangte deshalb von seinen Schülern, daß sie ein Handwerk oder die Landwirtschaft vor Besuch der Schule erlernten. Bei der Neugründung einer solchen Anstalt aber würde am besten wohl die Handwerker- bzw. Landwirschaftsschule mit der Kirchenmusikschule verbunden. Da nun die Ausbildung in einem Handwerk allein schon drei Jahre zu dauern hat, so dürften für die Gesamtausbildung vier Jahre wohl nicht zuviel sein. Das hätte dann den Vorteil, daß man die Knaben schon recht früh, etwa unmittelbar nach Absolvierung der Werktagsschule nehmen könnte. Das erste Jahr müßte, da die Kinder noch ans Lernen gewöhnt und die Finger noch gelenkig sind, vorzugsweise der Ausbildung in den musikalischen Fächern gewidmet sein. Die beiden folgenden Jahre dürfte die handwerkliche und landwirtschaftliche Ausbildung im Vordergrunde stehen, während das vierte Jahr der Vorbereitung auf das Examen und der Vertiefung des Gelernten dienen müßte. Auf diese Weise würden nicht bloß Kenntnisse, sondern Fertigkeiten und Gewohnheiten,

---

[1] Derselbe käme natürlich nur für die völlig ausgebaute Schule in Betracht. Es kann sein, daß für die ersten dringenden Bedürfnisse zuerst Notkurse gehalten werden müssen, die natürlich nur das Unumgängliche bieten werden.



kurz eine Erziehung gegeben, wie sie für das so hohe und unter Umständen einflußreiche Amt von größter Bedeutung wäre.

Daß der Mesner und Kantor in der Gemeinde einen hohen Einfluß gewinnen könnte, ist gar kein Zweifel. Sein Amt bringt ihn einerseits mit dem Pfarrer, andererseits immer wieder mit den einzelnen Familien zusammen, und zwar gerade an Tagen, wo die Lebenspulse höher schlagen, wie Trauung, Kindstaufe, Erstkommunion, Todesfall. Als ein Mann aus dem Volke, der noch im Volke lebt, wird er sogar in mancher Beziehung mehr erfahren und ausrichten können, als selbst der Pfarrer. Er ist deshalb der geborene Vertrauensmann des Pfarrers. Wenn es heißt „Laien vor die Front!" so wäre der Mesner der erste, der als „Laienapostel" zu wirken berufen wäre; eine Aufgabe, zu der ihm in früheren Zeiten, wie schon gesagt, sogar eine oder mehrere kirchliche Weihen erteilt wurden. Unsere katholischen Organisationen wären nun das Arbeitsfeld, auf dem dieses Laienapostolat des Mesners sich betätigen könnte. Sie sind noch zu wenig, besonders auf dem Lande, ausgebaut. Mit geschulten Kräften bedient, würden sie einen großen Aufschwung nehmen. Andererseits würde dem Mesner und Kantor aus einer solchen Wirksamkeit ein gehobenes Ansehen und auch — eine nicht zu verachtende Einnahmequelle erwachsen. Wie gesund dieser Gedanke ist, geht daraus hervor, daß er gleichzeitig und völlig unabhängig in Regensburg (schon 1913 von Dr. Heim), Freiburg (Caritasverband) und Niederalteich gefaßt wurde.[1] Ein demnächst erscheinender Artikel in der Zeitschrift „Caritas" glaubt sogar, daß diese Tätigkeit allein in den meisten Fällen ausreichen könne, den Mesner und Kantor finanziell auf eigene Füße zu stellen. Da wir einen bedeutenden Aufschwung und Ausbau des Vereins- und Genossenschaftslebens in den nächsten Jahren zu erwarten haben, so ist diese Möglichkeit nicht ausgeschlossen. Allerdings würde dann die Ausbildung einen andern Charakter bekommen; sie brauchte nicht so lange zu dauern, aber die jungen Leute müßten erst in späterm, reiferm Lebensalter eintreten. Immerhin müßte auch bei einer Ausbildung wie sie oben auseinandergesetzt wurde, die Vereins-, Bureau- und Kassentechnik, überhaupt alles, was für einen zukünftigen Gemeindeschreiber, Vereinssekretär, Raiffeisenkassierer usw. von Nutzen sein kann, eine besondere Berücksichtigung und Pflege finden. Mit Bezug auf all dies sind für Niederalteich schon Verhandlungen angeknüpft und tüchtige Kräfte in Aussicht gestellt. Die entsprechenden Fächer müßten natürlich in den obigen Lehrplan noch eingefügt werden.

Fragt man nun nach den Vorbedingungen, so sind die Zeitverhältnisse einem solchen Unternehmen allerdings nicht besonders günstig. Doch vertraut die Leitung des Klosters Niederalteich auf die Hilfe der Vorsehung, deren Wink in dem Bedürfnis der Zeit nicht zu verkennen ist. Der alte Klosterbau steht zum Teil noch und könnte unter einigermaßen normalen Verhältnissen jedenfalls leicht den Zwecken der Schule angepaßt werden. Schwieriger ist die Beschaffung der Inneneinrichtung, besonders der Instrumente. Wir vertrauen aber in diesem Punkte besonders auf das Verständnis der Hochw. Herren Geistlichen, die ja unmittelbar an dem Gelingen unseres Unternehmens beteiligt sind. In manchem Pfarrhaus steht ein Klavier oder Harmonium, oft in gänzlich unspielbarem Zustande, das früher einmal in jugendlicher Begeisterung für alles Gute und Schöne angeschafft wurde. Da Instrumente jetzt nur zu ganz horrenden Preisen zu haben sind, so wäre es ein hervorragend gutes Werk, wenn solche der Anstalt geschenkt oder für billiges Geld verkauft würden. An die Gelegenheit zur Stiftung von Freiplätzen sei nur erinnert.

Vorbedingungen anderer Art sind auf seiten der Schüler zu suchen. Körperlich müssen dieselben natürlich gesunde Augen und Ohren (Musikgehör) haben, und so gern man Kriegsinvaliden bevorzugen möchte, so sind Finger und Füße zum Orgelspiel nun einmal nötig. Der Mesner bedarf überhaupt einer guten Gesundheit; denn der Winter mit der kalten Kirche, den Begräbnissen und Versehgängen bei oft rauhem Wetter stellt an sich hohe Anforderungen.

Natürlich sind musikalische Anlagen ein Haupterfordernis; Verstand, ein gutes Gedächtnis, Geistesgegenwart, pädagogisches Geschick, Umgang mit Menschen sind zu selbst-

[1] Inzwischen wurde noch von mehreren Seiten in Bayern eine solche Gründung ins Auge gefaßt, wie die diesbezüglichen Anfragen und Bitten an die Direktion der Kirchenmusikschule um Ratschäge und Beihilfe beweisen.
Die Schriftleitung

verständlich, als daß man sie erst zu nennen bräuchte. Ebenso ein fester Glaube und tadelloser Wandel. Das, was man den eigentlichen „kirchlichen Sinn" nennt, jenes zur zweiten Natur gewordene Mitgehen und Mitleben mit der heiligen Kirche auf Grund eines tieferen Eingehens in die heilige Liturgie zu entwickeln, wird die erste und schönste Aufgabe der Erziehung in der Benediktinerabtei sein.

Versprechen wir uns nicht zuviel?

Wenn wir die übliche Vorbildung der Lehrer für den Mesner- und Organistendienst betrachten, gewiß nicht. Was bisher nur ein ziemlich bei Seite stehendes Nebenfach war, soll jetzt in einer Reihe von weitausgebauten Hauptfächern die eigentliche Aufgabe der Schule werden. Für die Musik z. B. stehen in den bayerischen Lehrerseminarien seit 1912 alles in allem nur 3 resp. 4 Unterrichtsstunden (26 auf 6 Klassen) zur Verfügung.[1] Eine einzige Stunde für Gesang! In dieser Stunde muß also durchgenommen werden: Atem- und Sprechtechnik, Stimmbildung, Treff- und Vortragsübungen, Figural- und Choralgesang. Man bedenke dagegen, was mit musikalisch begabten Schülern bei täglichem Unterricht in jedem einzelnen dieser Fächer und bei täglich privater Übung von 4 Stunden zu erreichen ist. Künstler werden bei uns nur wenige werden können; wer dieses Ziel im Auge hat, dazu das nötige Talent und Können, wird seinen Weg über die Regensburger Kirchenmusikschule weitergehen können und müssen. Was aber mit Gottes Gnade wohl sicher erreicht werden wird, das ist ein Mesner und Kantor, der im engen Anschluß an die heilige Kirche und seinen Pfarrer im Gottesdienste eine würdige, erbauende, musikalisch einwandfreie, gediegene Kirchenmusik pflegen und damit zur Hebung des kirchlichen Lebens in liturgischer und künstlerischer Hinsicht sein bescheidenes, aber wertvolles Scherflein beitragen und im privaten und öffentlichen Leben ein charaktervoller Mann und Staatsbürger und eine Stütze der Religion sein wird.

II. Eine Organistenschule in Freiburg (Breisgau)

Ein altes Unternehmen soll in Freiburg wieder aufleben. Schon im Jahre 1868 wurde durch den seligen Domkapellmeister Johannes Schweitzer eine kirchliche Musikschule errichtet, die unter seiner Leitung und mit Hilfe seines Bruders und späteren Nachfolgers, des seligen Domkapellmeisters Msgr. Gustav Schweitzer, mehr wie zwei Jahrzehnte recht segensreiche Früchte trug. Eine große Anzahl tüchtiger Kirchenmusiker, die heute noch in unserer badischen Heimat und in der benachbarten Schweiz Hervorragendes leisten, sind aus ihr hervorgegangen. Nachdem die Zeitumstände seit einer Reihe von Jahren den Betrieb ruhen ließen, machen die vielfach veränderten Verhältnisse es notwendig, daß die Anstalt ihre Tätigkeit wieder aufnimmt. Mit Gutheißung und Unterstützung der hochwürdigsten Kirchenbehörde wird sie unter Leitung des jetzigen Domkapellmeisters Karl Schweitzer, eines Neffen des vorigen und eines Schülers der früheren hiesigen Kirchlichen Musikschule, sowie der Regensburger Kirchenmusikschule, am 1. April mit dem Unterricht wieder beginnen. Als Lehrkräfte werden noch wirken der hochwürdige Kooperator und Domorganist Emil Weitzel, ebenfalls Schüler der Kirchenmusikschule zu Regensburg, sowie Herr Domchorassistent und Seminarmusiklehrer Holtzmann. Als Ziel setzt sich die Schule die Heranbildung junger Leute für den Organistendienst in einfachen Verhältnissen, da gerade auf dem Lande die Kräfte zur Besetzung der Organistenstelle oft fehlen. Der Kurs soll jeweils drei Monate dauern, wobei vorausgesetzt ist, daß die Schüler die erforderlichen Vorkenntnisse und Fertigkeiten sich bereits angeeignet haben. Wenn es sich als wünschenswert erweist, können auch Kurse mit erweitertem Lehrplane zur Weiterbildung eingelegt werden. Möge die Anstalt unter Gottes Segen zu neuem Leben wieder erblühen und recht tüchtige Kräfte zur Leitung der Kirchenchöre und zur Förderung der heiligen Musik in Stadt und Land heranbilden.

[1] Vgl. auch M. Schmidtkontz, Der Gesangunterricht an bayerischen Lehrerbildungsanstalten, *Musica Sacra* 1918, S. 85 ff.



Mozartiana

urück zu Mozart! das ist der Ruf, der in der Profanmusik mächtiger denn je unsere Kunstwelt durchdringt. „Er ist des höchsten Beifalls wert, wenn man ihn richtig verstehen will.“ So schreibt Eugen Kilian in einem Aufsatz „Mozart-Probleme“ im neuesten Heft (Nr. 2, Seite 9) der „Mitteilungen der Salzburger Festspielhaus-Gemeinde“. Diese neubegründete Zeitschrift stellt sich keine geringere Aufgabe, als den Bau eines Mozart-Festspielhauses in Salzburg ins Werk zu setzen. Wir haben im vorigen Jahrgang unserer *Musica Sacra* darüber bereits berichtet (1918, Juli-Heft, Seite 88) und müssen gestehen, daß die Erfolge, die ein rühriges Aktionskomitee unter allgemeiner Anteilnahme der Künstler- und Finanzwelt bisher erreicht hat, alle Erwartungen übertreffen. Freilich arbeitet hier ein in unserer traurigen Zeitlage fast unglaublicher Idealismus mit, wenn es z. B. in einem Leitaufsatz der „Wiener Allgemeinen Zeitung“ (vom 24. Januar 1919), der das stolze Wort „Das Erste“ an der Stirn trägt, heißt: „Ein Reich geht zugrunde. Ein Thron stürzt. Ein Volk erhebt sich. Neue Staatsordnung wird gehämmert. Neue Weltordnungen dämmern. Nichts Bestehendes bleibt in alten Kreisen. Und was ist das Erste, das diesem Chaos entsteigt? Ein Mozart-Festspielhaus in Salzburg . . . Als Österreich zerfiel, als die kleine deutsch-österreichische Republik einen Verzweiflungskampf um Werden und Sein zu kämpfen hatte, als Wien, in Finsternis und Hunger versunken, von Haß umklammert, unbekannten Schicksals Beute, schlicht und still die Würde des Leides fand, da suchten Männer und Frauen des ganzen Landes und dieser Stadt einen Ausweg aus allem Jammer . . . Und sie gingen hin und bauten in Salzburg im Park von Hellbrunn Amadeus Mozart ein Weihefestspielhaus. Sehet, so wird es einst heißen: Das war Deutsch-Österreichs erste Tat.“

Kein Wunder, wenn bei diesen Strömungen auch die Mozart-Literatur ständig im Wachsen begriffen ist. Zwar ist sie im Vergleich zur Richard-Wagner-Literatur noch übersehbar — N. Österleins „Katalog einer Wagnerbibliothek“ (4 Bände 1862 bis 1895) verzeichnet nicht weniger als 10181 Nummern, die sich bis heute vielleicht vervierfacht haben — aber immerhin gibt uns bereits O. Fleischer in seinem „Mozart“ (Berlin 1900) von S. 189—215 ein ganz hübsches Verzeichnis der wichtigsten Schriften, 244 an der Zahl. Ihnen können wir heute ein soeben erschienenes neues Buch aus katholischer Feder hinzufügen: „W. A. Mozart, eine Charakterzeichnung des großen Meisters nach literarischen Quellen von Jos. Kreitmaier S. J.“ Die kritische Würdigung desselben soll uns an dieser Stelle nicht beschäftigen — ich verweise auf meine Besprechung S. 79 dieser Nummer — wohl aber möchten wir gerne ein paar Proben daraus unseren Lesern mitteilen, sowie daran anschließend einige andere aktuelle „Mozartiana“.

K. W.

I. Mozart und die Kirchenmusik

In den Briefen des Meisters wie auch in manchen Mitteilungen seiner Zeitgenossen finden sich Äußerungen verstreut, die Mozarts Feinsinn auf dem Sondergebiet der Kirchenmusik bekunden. In seinem kirchenmusikalischen Schaffen blieb er, von wenigen Werken, wie etwa dem *Sancta Maria, Ave verum* und dem Requiem abgesehen, ein Kind seiner Zeit. Auch Schurig (I, 493) hat trotz seines antichristlichen Standpunktes das herausgefühlt: „Wirklich religiöse, d. h. dem Wirklichen völlig abgewandte Kunst finden wir bei Mozart nur an einigen und feierlichen Wendepunkten seines Lebens.“

Um so bemerkenswerter aber ist es, daß er theoretisch das innere Wesen der Kirchenmusik weit tiefer erfaßte. Aber gerade sein letztes Werk, das Requiem, zeigt, daß Mozart auch praktisch auf dem Wege war, die Kirchenmusik aus der drohenden Verflachung zu erretten. Die Vorsehung aber hatte bestimmt, daß er das gelobte Land nur von der Ferne erblicken durfte.

So hat Rochlitz recht, wenn er schreibt, Mozart sei eigentlich nie an seinem Platze gewesen, und gerade, als er allenfalls dahin gelangt war, habe das strenge Schicksal den Faden seines Lebens zerrissen.

Wie sehr sich Mozart selbst zur Kirchenmusik gedrängt fühlte, beweisen die Eingaben, die er in der letzten Lebenszeit um entsprechende Kapellmeisterstellen machte.

Der noch erhaltene Entwurf seines Schreibens an Erzherzog Franz aus der ersten Hälfte des Mai 1790 lautet in seinem wesentlichen Teil: „Ich bin so kühn, Eure Königliche Hoheit in aller Ehrfurcht zu bitten, bei seiner Majestät dem Könige die gnädigste Fürsprache in betreff meiner untertänigsten Bitte an Allerhöchstdieselben zu führen. Eifer nach Ruhm, Liebe zur Tätigkeit und Überzeugung meiner Kenntnisse heißen mich es wagen, um eine zweite Kapellmeisterstelle[1] zu bitten. Besonders, da der sehr geschickte Kapellmeister Salieri sich nie dem Kirchenstil gewidmet hat, ich aber von Jugend auf mir diesen Stil ganz zu eigen gemacht habe. Der wenige Ruhm, den mir die Welt meines Spieles wegen auf dem Pianoforte gegeben, ermunterte mich auch, um die Gnade zu bitten, mir die königliche Familie zum musikalischen Unterricht allergnädigst anzuvertrauen."

Das Gesuch hatte, falls es überhaupt eingereicht wurde, was Schurig (II, 218) bezweifelt, keinen Erfolg, so wenig wie seine spätere Eingabe an den Magistrat der Stadt um die Kapellmeisterstelle zu St. Stephan, Anfang Mai 1791, die an den unbilligen Bedingungen des Magistrates scheitern mußte. Mozart bot sich an, einstweilen unentgeltlich dem schon älteren und, wie es scheint, kränklichen Domkapellmeister Hofmann an die Hand gehen zu dürfen und eines hochweisen Stadtmagistrats Rücksicht durch wirkliche Dienste sich zu erwerben, die er durch seine auch im Kirchenstil ausgebildeten Kenntnisse zu leisten vor anderen sich fähig halten dürfe. Der Magistrat antwortete, er solle sich durch einen bündigen Revers verpflichten und, falls die Stelle erledigt würde, sich mit dem Gehalt und mit allem, was der Magistrat zu verordnen für gut finden würde, begnügen. So glaubte man damals ein Genie wie Mozart behandeln zu können.[2]

Man könnte bei oberflächlichem Zusehen versucht sein, eine besonders geläuterte Anschauung von der Kirchenmusik vor allem aus den Briefen an den Vater (Wien, 29. März und 12. April 1783) herauszulesen, worin er diesen bittet, ihm etwas von seiner Kirchenmusik zu schicken; er brauche sich gar nicht zu schämen, wenn auch der Geschmack sich geändert habe, welche Veränderung sich auch auf die Kirchenmusik erstreckt habe, „welches aber nicht sein sollte, woher es dann auch kömmt, daß man die wahre Kirchenmusik unter dem Dache und fast von Würmern zerfressen findet. Wenn ich, wie ich hoffe, im Monat Juli mit meiner Frau nach Salzburg kommen werde, so wollen wir mehr über diesen Punkt sprechen".

Sehr viel kann man aber aus diesen Worten nicht schließen, da sich diese Kirchenmusik unter dem Dache vor allem auf die Werke Vater Leopolds bezieht, den er durch eine solche Schmeichelei von seiner Verstimmung über die Heirat zu heilen hoffte. Diese sind aber gewiß keine Muster innerlicher Kirchenmusik. Noch weniger darf man aus dieser Äußerung herauslesen wollen, Mozart habe dabei die klassische altitalienische Polyphonie, die er ja doch wohl nur obenhin gekannt hat, vor Augen gehabt oder sie gar als Muster und Vorbild von Neuschöpfungen aufstellen wollen, wie es im 19. Jahrhundert dann wirklich geschah.[3] Rochlitz berichtet vielmehr, Mozart habe an Jommelli, den er sonst hochgeschätzt habe, besonders getadelt, daß er sich von seinem Fach, worin er glänze, losgemacht und Kirchensachen im alten Stil geschrieben habe. Dieser „alte Stil" Jommellis war allerdings von der klassischen Art weit entfernt. Es zeugt von Mozarts feinem Sinn, daß er von der Nachahmung eines ausgestorbenen Stils nichts wissen wollte.

Eine ernste Auffassung der Kirchenmusik lassen andere Berichte des eben genannten Rochlitz erkennen.

So wurde Mozart in Leipzig eine Messe von einem „großen" Meister mit nach Hause gegeben, damit er sein Urteil darüber sage. Am folgenden Abend brachte er sie wieder. „Nun, was sagen Sie zu der *Missa* von . . .?" „Läßt sich all gut hören, nur

[1] An der Hofsängerkapelle.
[2] Nach Schurig (II, 219) wäre Mozart tatsächlich Hilfskapellmeister Hofmanns geworden, der erst 1793 starb.
[3] Eher könnte man an die Musik Bachs und Händels denken, die er durch van Swieten kennengelernt hatte.

nicht in der Kirche." Mozart ließ dann die Messe sogleich aufführen. Statt *Kyrie eleison* hatte er gesetzt: „Hol's der Geier, das geht flink!" Und bei der Fuge *Cum Sancto Spiritu in gloria Dei Patris:* „Das ist gestohlen Gut, ihr Herren, nehmt's nicht übel."

Ein andermal war das Gespräch wieder auf Kirchenmusik gekommen. „Unersetzlich schade, meinte einer, daß es so vielen großen Musikern besonders der vorigen Zeit ergangen ist wie den alten Malern, daß sie nämlich ihre ungeheuren Kräfte auf meistens nicht nur unfruchtbare, sondern auch geisttötende Sujets der Kirche wenden mußten."

Ganz umgestimmt und trüb wandte sich Mozart hier zu den anderen, und sagte — dem Sinn nach, obschon nicht auf diese Weise —: „Das ist mir auch wieder einmal so ein Kunstgeschwätz! Bei euch aufgeklärten Protestanten, wie ihr euch nennt, wenn ihr eure Religion im Kopfe habt, kann etwas Wahres darin sein, das weiß ich nicht. Aber bei uns ist das anders. Ihr fühlt gar nicht, was das will: *Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, dona nobis pacem* und dergl. Aber wenn man von frühester Kindheit, wie ich, in das mystische Heiligtum unserer Religion eingeführt ist, wenn man da, als man noch nicht wußte, wo man mit seinen dunklen, aber drängenden Gefühlen hin sollte, in voller Inbrunst des Herzens seinen Gottesdienst abwartete, und leichter und erhoben daraus wegging, ohne eigentlich zu wissen, was man gehabt, wenn man die glücklich pries, die unter dem rührenden *Agnus Dei* hinknieten und das Abendmahl empfingen, und beim Empfang der Musik in sanfter Freude aus dem Herzen der Knienden sprach: *Benedictus, qui venit* usw., dann ist's anders. Nun ja, das geht freilich dann durchs Leben in der Welt verloren, aber — wenigstens ist mir so — wenn man nun die tausendmal gehörten Worte nochmal vornimmt, sie in Musik zu setzen, so kommt das alles wieder und steht vor einem und bewegt einem die Seele." Er schilderte nun einige Szenen jener Art aus seinen frühesten Kinderjahren in Salzburg, dann auf der ersten Reise nach Italien und verweilte mit besonderem Interesse bei der Anekdote, wie ihm die Kaiserin Maria Theresia als 14jährigen Knaben aufgetragen habe, das Te Deum — ich erinnere mich nicht, eines großen Krankenhauses oder einer anderen ähnlichen Stiftung — zu komponieren und an der Spitze der ganzen kaiserlichen Kapelle selbst aufzuführen. „Wie mir da war, wie mir da war!" rief er einmal über das andere. „Das kommt doch alles nicht wieder! Man treibt sich umher in dem leeren Alltagsleben," sagte er dann . . .

Obwohl die Anekdoten Rochlitz' mit großer Vorsicht aufzunehmen sind (Jahn I, S. IX), so dürfte für diesen Bericht doch der Umstand sprechen, daß er aus protestantischer Quelle stammt, mögen auch einige Einzelheiten ungenau wiedergegeben worden sein. So hat Mozart ganz gewiß nicht gesagt, daß das *Benedictus qui venit* bei der Austeilung der heiligen Kommunion gesungen wird, dafür war er in der kirchlichen Liturgie doch zu erfahren.

Schurig (II, 285) bringt, ohne seine Quelle anzugeben, eine andere Antwort Mozarts auf die Klage, daß so viele große Komponisten ihre hohen Kräfte im Dienste der Kirche vergeudet haben: „Mozart, dem diese Worte ins Ohr gedrungen waren, wandte sich um: ‚Vergeudet?' rief er dem Sprecher zu. ‚Wieso vergeudet? Wissen Sie denn, Verehrtester, ob der Komponist Ihrer unnützen Messe nicht in einer Stimmung war, in der er just nichts anderes als dieses machen konnte? Ich selber habe manche Kirchenmusik geschrieben. Zeitweise war das mein Metier. Sprechen wir von diesen Messen nicht. Aber ich sage Ihnen, ich habe auch welche geschrieben, die wohl wert sind, an Orten der Andacht zu Gehör gebracht zu werden. Als ich sie schrieb, habe ich an keinen Christus, keine Apostel, keine Madonna gedacht, wohl aber an Dinge, die unglücklichen Herzen den verlorenen Frieden wiederbringen können. Wenn mancher wüßte, daß er da drinnen wirklich Trost fände in seinem Erdenleid, so ginge auch der Aufgeklärteste in die Kirche. Oder anders gesagt: Wo an heiligem oder an profanem Orte durch die Musik Engel trösten und Madonnen singen, da, da ist die wahre Kirche'."

Schon diese zwei gänzlich verschiedenen Variationen von Mozarts Antwort zeigen das Anekdotenhafte der Erzählung, vom Ton ganz abgesehen.



Kirchlichen Sinn verrät Mozart auch durch die Wertschätzung der Orgel. „Die Orgel ist doch in meinen Augen und Ohren der König aller Instrumente," so hatte der Meister bereits als 21jähriger an den Vater geschrieben (Brief aus Augsburg, 17./18. Oktober 1777). Der Trompetenton dagegen bereitete dem kleinen Wolfgang, wie Schachtner berichtet, geradezu physischen Schmerz.

Die Knabenbriefe Mozarts bringen kaum Bemerkungen über musikalische Fragen, die auf tieferes Eindringen schließen ließen. Einige wenige Andeutungen, wie etwa über die Opern des Neapolitaners Jommelli, dürften wohl nur ein Widerhall von Urteilen Leopolds sein. J. Kreitmaier, „Mozart" (S. 195 ff.)

II. Mozarts erste Messe und ihre Aufführung in Wien (1768)

Seit dem Regierungsantritte Maria Theresias und deren Sohnes ist die bildende Kunst sehr zurückgegangen; um so mehr hat sich die Tonkunst gehoben und ist mit den Klassikern zu nicht mehr erreichter Höhe emporgestiegen. Die Kirche Mariä Geburt am Rennweg, mit welcher der Name Mozart untrennbar verknüpft ist, war ursprünglich als Waisenhauskirche erbaut und ist unbedingt der monumentalste Bau jener Zeit. Der Plan stammt von L. Großmann, die Erbauung fällt in die Jahre 1768—70. Nach außen wirkt die hübsche Fassade, das übrige ist in die Häuser eingebaut. Das Innere ist großräumig. Der schönste Schmuck ist das Gemälde des Hochaltares; darstellend die Geburt Mariä von Anton Maulpertsch. Besonders groß angelegt ist der Musikchor. Das reiche Schnitzwerk der Brüstung und des Orgelkastens ist der Zeit entsprechend in Weiß und Gold gefaßt. Die Kirche war noch nicht ganz vollendet, als sie in Gegenwart des Hofes und der dazugehörigen großen Gesellschaft am 7. Dezember 1768 eingeweiht wurde, was eine umfangreiche Inschrift unter dem Musikchore verkündet.

Das noch nicht zwölfjährige Wunderkind Mozart, welches sich damals der größten Gunst des Kaiserhofes erfreute, ungleich mehr wie später als vollendeter Künstler, wurde nun betraut, eine Messe für diese Feier zu komponieren. Es geschah dies offenbar mit Rücksicht auf die Bestimmung des Gotteshauses als Waisenhauskirche zum Vorbild und zur Aneiferung der kleinen Insassen. Nur so erklärt es sich, daß man einem Kinde die Aufgabe übertrug. Es ist bekannt, daß sich die Berufsmusiker dagegen wehrten, daß man einem „Buben" eine solche Auszeichnung zuteil werden ließ.

Was nun die Messe (*G*-dur, Köchel 49) betrifft, fällt auf, daß sie, obschon für eine hohe Festfeier und einen sehr geräumigen Musikchor geschrieben, doch nur kleine Besetzung hat: Neben den vier Singstimmen nur 2 Violinen, Baß und Orgel wie die späteren unerreichten *Missae breves* in *D* und *F*. Die Anlage ist immerhin merklich breiter, besonders im *Credo,* wo das Tempo im Gegensatze zu Mozarts späterer Gewohnheit mehrfach wechselt. Der Text ist bereits höchst sorgfältig musikalisch charakterisiert.

Nicht ganz zwölf Jahre war Mozart alt, als er unter ungewöhnlichen Ehren in Wien seine erste Messe selbst dirigieren durfte. Nicht ganz sechsunddreißig Jahre alt, also nach vierundzwanzig Jahren, entfiel ihm Feder und Dirigentenstab für immer. Was an ihm sterblich war, wurde ebenfalls an einem kalten Dezembertage, fast am selben Datum, dem 6. Dezember, aber sehr bescheiden, über die Landstraße auf den nur wenige Minuten entfernten Friedhof St. Marx zur Ruhe gebettet. Den Platz, wo seine Gebeine, wenn auch verstreut, ruhen, kennen wir; er wird noch immer liebevoll gepflegt, wenn auch das für diese Stelle geschaffene Denkmal von Hans Gasser in kaum zu entschuldigender Weise weggenommen wurde. Man sieht von dieser Stelle das Gotteshaus, wo Mozarts Genius zum ersten Male der Öffentlichkeit aufging, um nie wieder zu erbleichen. Dr. Alfred Schnerich

III. Mozarts Motette „Inter natos mulierum"

Über diese Komposition Mozarts, welche alljährlich bis herauf in die Gegenwart in Salzburg am Johannestag zur Aufführung gebracht werden mußte, enthält Wurzbachs „Mozartbuch" (Wien 1869) eine interessante Notiz:

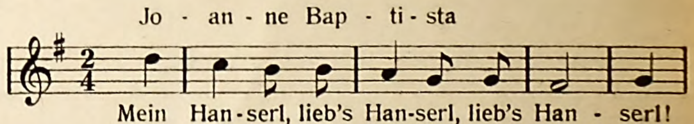


„Mozart komponierte einige Messen und Symphonien und dann das liebliche „Johannes-Offertorium“ für den Benediktiner-Pater Johannes des Klosters Seon, in welches einige melodiöse Takte, die Mozart zu singen pflegte, wenn er als Knabe in das Kloster kam und den Pater, den er besonders liebte, an ihm emporkletternd, liebkoste und umarmte, in neckischer Weise eingeflochten waren.“ (S. 17.) Dann heißt es weiter (S. 252): „Das Pater-Johannes-Offertorium“ (Köchel, Nr. 72), wie die Pater-Dominikus-Messe, auch aus dem Jahre 1769, verdankte aber ihren Ursprung und Namen folgendem Umstande:

Pater Johannes — mit seinem Zunamen von Haasy — Benediktiner des Klosters Seon, war ein Liebling Mozarts. Wenn Mozart, damals noch ein Knabe, ins Kloster kam, sprang er auf den Pater zu, kletterte an ihm empor, streichelte ihm die Wangen und sang dazu nach einer stehenden Melodie: „Mein Hanserl, lieb's Hanserl, lieb's Hanserl.“ Diese Szene erregte immer große Heiterkeit, und Mozart wurde mit seinem Refrain und dessen Melodie öfter geneckt. Als einmal P. Johannes seinen Namenstag feierte, schickte ihm Mozart das eigens zu diesem Anlasse komponierte Offertorium als Angebinde. Er wählte den Text: *„Inter natos mulierum non surrexit major.“*

Nachdem das Offertorium (?) mit diesem Text (es existiert mit solchem Text kein Offertorium D. S.) anhebt, tritt mit den Worten: *„Joanne Baptista“* die Melodie des „Mein Hanserl, lieb's Hanserl“ ein. Diesem liebenswürdigen Zuge eines kindlichen Gemütes verdankt das Pater-Johannes-Offertorium seinen Namen.

Otto Jahn erzählt dasselbe in seinem Werke über Mozart und fügt in einer Anmerkung bei, daß diese Tradition auf die Gewähr des Hoforganisten Max Keller in Altötting Prof. Dr. Schafhäutl in der Vorrede des von ihm (München, Aibl. 1851) herausgegebenen Offertoriums berichtet. Nachstehend geben wir die Melodie mit dem deutschen und lateinischen Texte:



Jahn sagt, daß Mozart dieses Offertorium bald nach seiner Rückkehr aus Paris (er kam im November 1766 mit seinem Vater und seiner Schwester „Nannerl“ nach Salzburg zurück) komponiert habe. Mozart war also kaum 12 Jahre alt, als er es schrieb, daraus dürfte sich die kindliche Naivität erklären, welche sich durchs ganze Stück hindurchzieht, die es aber deswegen doch noch nicht zu einer kirchlichen Komposition stempeln, welche während der heiligen Liturgie aufgeführt werden könnte — abgesehen vom unliturgischen Texte, der, so zusammengesetzt, eine Erfindung Mozarts ist.

H. S. in der Salzburger „Kirchenmusikal. Vierteljahresschrift“ 1893, S. 139 ff.

IV. Mozart bei den Freimaurern

Wien war damals eine Hochburg der Freimaurerei. Die angesehensten Kreise, Adelige sowohl wie Bürgerliche, und auch viele Geistliche gehörten ihr an. Die Ziele wahrer Humanität, Freundschaft und Geselligkeit wurden in den Vordergrund gestellt, die tieferen antikirchlichen Absichten dagegen traten noch nicht so offen zutage wie später, und darum ließen sich auch viele anlocken, die als gute Christen leben und sterben wollten. Auch Wolfgang Mozart trat dem Orden bei[1] und wurde Mitglied der Loge „Zur Wohltätigkeit“. Es gelang ihm sogar, seinen alten Vater bei dessen gelegentlichem Besuchsaufenthalt in Wien (1785) zum Beitritt zu bewegen. Bei der streng kirchlichen Gesinnung Leopolds wäre das nicht möglich gewesen, wenn sich antikirchlicher Geist offen hervorgewagt hätte.

Leider sind alle Papiere, die sich direkt auf Mozarts Zugehörigkeit zur Freimaurerei beziehen, vernichtet worden. So auch das Aufnahmediplom, über dessen äußere Gestalt uns eine bei Koch abgebildete Reproduktion belehrt. Koch berichtet auch, daß nach der Meinung der Schwester Mozarts all diese maurerischen Papiere aus Wien von Vater Leo-

[1] Vgl. darüber: Otto Jahn, W. A. Mozart ([4]1905—07); Dr. A. Fellner, Mozart als Freimaurer, in den Mitteilungen der Mozartgemeinde in Berlin (Oktober 1902); Richard Koch, B.: Freimaurer und Illuminaten. Als Manuskript gedruckt, Bad Reichenhall (1911). Gustav Schubert, Mozart und die Freimaurerei. Berlin (1890).

pold aus Furcht vor dem Fürstbischof Colloredo verbrannt wurden. Selbst wenn das der Fall wäre, so wäre damit das Verschwinden der entsprechenden Briefe Leopolds und des Aufnahmediploms Wolfgangs, die doch in Wien waren, nicht erklärt.

Bezüglich dieser Papiere läge es viel näher, seine Frau Konstanze für ihre Vernichtung verantwortlich zu machen, zumal in den Briefen Leopolds wohl manches für sie weniger Angenehme niedergeschrieben sein mochte.

Aber auch das Motiv, das die „Nannerl" über die Vernichtung der maurerischen Papiere in Salzburg angibt, hat wenig Überzeugendes. Denn Fürstbischof Colloredo war, wenn nicht selbst Freimaurer, so doch ein Begünstiger derartiger Bestrebungen. Koch hat vielleicht nicht unrecht, wenn er meint: „Sein Hirtenbrief von 1782, ganz im Reformgeist Josephs II. gehalten, der wegen seiner Freisinnigkeit selbst bei Protestanten großes Aufsehen erregte, prädestiniert ihn geradezu zum Maurer. Er war der eigentliche Erzbischof der Aufklärungszeit; auf seinem Schreibtisch standen die Büsten Voltaires und Rousseaus." Koch gibt für diese Einzelheiten freilich keine Quellen an, aber so viel ist immerhin gewiß, daß Colleredos kirchlicher Geist viel zu wünschen übrig ließ.[1] Ohne sein Wissen und seine wenigstens stillschweigende Genehmigung wäre in einer so kleinen Stadt wie Salzburg kaum das Gedeihen einer Loge möglich gewesen. Und doch entstand 1783 in Salzburg die Loge „Zur Fürsicht", die unter der Hammerführung des Domherrn Grafen Friedrich von Spaur stand und den Fürstbischof von Chiemsee, Grafen von Zeyll, und den späteren Bischof von Brixen, Joseph von Spaur, zu Mitgliedern zählte. Es ist darum schwer einzusehen, warum Leopold die maurerischen Papiere gerade aus Furcht vor dem Fürstbischof Colloredo sollte verbrannt haben. Viel näher läge die Annahme, daß bei der Abneigung Josephs II. vor geheimen Gesellschaften die Angst vor einer plötzlichen Untersuchung das treibende Motiv war. Eine solche Untersuchung erfolgte ja auch später in der Tat durch Kleinmayr.

In den noch vorhandenen Briefen Mozarts finden wir nur wenige Spuren, die den Maurer erkennen lassen. So den Titel „Bruder", den er wiederholt dem Kaufmann Michael Puchberg gibt und dem Freimaurernovizen Franz Hofdemel in Aussicht stellt. Diesen letzteren bat er im März 1789 um ein Darlehen von 100 fl und fügte dann hinzu: „Nun werde ich Sie bald mit einem schöneren Namen nennen können! Ihre Sache ist dem Ende sehr nah." Eine Anspielung auf seine Zugehörigkeit zur Freimaurerei macht er auch in seinem berühmten Brief, den er am 4. April 87 dem Vater auf die Nachricht von dessen schwerer Erkrankung schrieb. (Am 28. Mai ist der Vater gestorben.) Heuß (Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft 1906, Heft 5) meint zwar, man sehe nicht ohne weiteres ein, inwiefern sich dieser Brief auf die Freimaurerei beziehen sollte, doch scheint die Beziehung genügend angedeutet. Der Brief lautet:

„Diesen Augenblick höre ich eine Nachricht, die mich sehr niederschlägt, um so mehr, als ich aus Ihrem Letzten vermuten konnte, daß Sie sich gottlob recht wohl befinden. Nun höre ich aber, daß Sie wirklich krank seien! Wie sehnlich ich einer tröstenden Nachricht von Ihnen selbst entgegensehe, brauche ich Ihnen doch wohl nicht zu sagen, und ich hoffe es auch gewiß, obwohl ich es mir zur Gewohnheit gemacht habe, mir immer in allen Dingen das Schlimmste vorzustellen. Da der Tod (genau zu nehmen) der wahre Endzweck unseres Lebens ist, so habe ich mich seit ein paar Jahren mit diesem wahren, besten Freund des Menschen so bekannt gemacht, daß sein Bild nicht allein nichts Schreckendes mehr für mich hat, sondern recht viel Beruhigendes und Tröstendes! Und ich danke meinem Gott, daß er mir das Glück gegönnt hat, mir die Gelegenheit (Sie verstehen mich) zu verschaffen, ihn als den Schlüssel zu unserer wahren Glückseligkeit kennenzulernen. Ich lege mich nie zu Bette, ohne zu bedenken, daß ich vielleicht, so jung als ich bin, den anderen Tag nicht mehr sein werde, und es wird doch kein Mensch

[1] Man scheint in Salzburg auch Ärgernis daran genommen zu haben, daß der Erzbischof Bäder bauen ließ. Leopold schreibt darüber unterm 28. Mai 78: „Nun baut man wirklich hinter des Erzbischofs Loge beim Theater im Garten, wo die Säulen sind, Zimmer, oben zum Spielen, und was unten? — — Bäder! Ja, ja, Bäder, wie die heidnischen Kaiser in Rom bei den Theatern auch zuzeiten Bäder hatten." Die Befremdung Leopolds läßt sich natürlich nur bei den damals in bürgerlichen Kreisen herrschenden Anschauungen verstehen.

von allen, die mich kennen, sagen können, daß ich im Umgang mürrisch oder traurig wäre. Und für diese Glückseligkeit danke ich alle Tage meinem Schöpfer und wünsche sie von Herzen jedem meiner Mitmenschen. . . . Sollten Sie aber wider alles Vermuten nicht besser sein, so bitte ich Sie bei . . . mir es nicht zu verhehlen, sondern mir die reine Wahrheit zu schreiben oder schreiben zu lassen, damit ich so geschwind, als es menschenmöglich ist, in Ihren Armen sein kann; ich beschwöre Sie bei allem, was uns heilig ist."

Der Brief ist merkwürdig. Aus den Worten, der Tod sei Endzweck des Lebens, könnte man eine materialistische Lebensauffassung herauslesen, würde das Folgende dem nicht schroff widersprechen. Anderseits versteht man auch wieder nicht, daß Mozart erst bei der ungenannten Gelegenheit, worunter ohne Zweifel die Freimaurerei zu verstehen ist, das Wesen des Todes erkannt haben soll. Ihm mußte doch der Tod als Schlüssel der wahren Glückseligkeit von Jugend auf vertraut sein.

Wann Wolfgang in die Loge aufgenommen wurde, läßt sich nicht mehr ganz genau feststellen. Schurig (II, 376) schreibt 1785, Fellner meint, wenigstens vor dem März 1785, da um diese Zeit Leopold aufgenommen worden sei, Nissen aber ausdrücklich (Seite 642) darauf hinweise, daß Wolfgang schon früher dem Orden angehört habe. Koch möchte sich für den Herbst 1784 entscheiden. Mozart habe, so führt er als Begründung an, im März 1785 die Gesellenweihe komponiert, die Beförderung zum Gesellen erfolge aber erst sechs bis zwölf Monate nach der Aufnahme, falls nicht Dispens erteilt würde. Dieser Beweisführung fehlt die Schlußkraft, denn es ist durch nichts erwiesen, daß Mozart das Stück gerade zu seiner eigenen Gesellenweihe komponiert habe; er konnte es ja auch einem Freunde widmen.

Die Motive, die Mozart zum Anschluß an die Freimaurerei bewogen, werden wir wohl in seiner Liebe zur Geselligkeit und in seinem Streben, sich angesehene, einflußreiche und wohlhabende Freunde zu gewinnen, suchen müssen. Die zahlreichen und immer dringender werdenden Gesuche um Darlehen, die er an Michael Puchberg richtete, die Intrigen, denen er ausgesetzt war, dürften dafür genügend Beweise sein. Fellner vermutet nicht ohne guten Grund, daß Otto Freiherr von Gemmingen die direkte Veranlassung zum Eintritt gewesen sei. Dieser war 1782 nach Wien übersiedelt und war bald Großmeister der Loge „Zur Wohltätigkeit" geworden. Mozart hatte ihn zuerst in Mannheim bei seiner Reise nach Paris kennengelernt und sollte auf seiner Rückreise dessen „Semiramis" als Melodram in Musik setzen.

Am 11. Dezember 1785 mußten auf Befehl Josephs II. die acht Wiener Logen in drei verschmolzen und die Mitglieder polizeilich angemeldet werden. Die Loge „Zur Wohltätigkeit" bildete von da an mit zwei anderen, „Zur gekrönten Hoffnung", deren Zweiggründung die „Zur Wohltätigkeit" war, und „Zu den drei Feuern", die neue Loge „Zur neugekrönten Hoffnung". Auch Mozart trat zu dieser über und blieb bei ihr bis zu seinem Tode. Sein Name wird denn auch in etlichen Mitgliederverzeichnissen aufgeführt, die sich Koch von der Großloge in Hamburg hatte kommen lassen. Großmeister der Loge Mozarts war seit 1785 Franz Graf von Esterházy.

Dieser Loge nun wird von Ritter von Seyfried, Kapellmeister vom Theater an der Wien, ein sehr schlechtes Zeugnis ausgestellt. Der Brief, der diese Anklage enthält, befindet sich im Mozarteum und lautet in den entscheidenden Stellen: „Schikaneders persönliche Bekanntschaft mit Mozart . . . datiert sich aus einer Freimaurerloge her, freilich nicht aus jener hochberühmten Bornschen . . . (Loge Zur Eintracht), sondern schlechtweg eine sogenannte Winkel- oder Freßloge . . . wie Giesecke mir oftmals erzählte."

Diese nicht gerade schmeichelhafte Charakteristik der Mozartschen Loge bringt Koch, den Reichenhaller Freimaurer, ganz aus der Fassung. „Allerdings," so schreibt er, „war dieser (Giesecke) Mitglied der Loge . . . der Profane, Ritter von Seyfried, hat die unangebrachten Schmähereien Gieseckes wahrscheinlich verdoppelt und übertrieben. Jedenfalls protestiere ich gegen diese Verunglimpfung der Loge unseres lieben Mozart. Es handelt sich um keine Winkelloge, sondern um eine recht- und gesetzmäßig konstituierte

Freimaurerloge, welche unter der Provinzialloge von Österreich arbeitete, deren Großmeister Fürst Dietrichstein selbst war! . . . Der zweite Vorwurf ‚eine Freßloge‘ ist ebenso unbegründet. In allen Logen ist es Sitte, nach den Arbeiten die Brüder bei einem Liebesmahl zu vereinen, auch werden öfters größere Festlichkeiten mit Musik veranstaltet. Aber wie Abafi in seiner Geschichte der Freimaurer in Österreich-Ungarn schreibt, wußte die Loge ‚Zur gekrönten Hoffnung‘ nicht bloß Feste zu feiern, sondern auch zu arbeiten! Sie hatte eine Bibliothek von 1900 Bänden, verbunden mit einem maurerischen Archiv und einem Lesezimmer; außerdem ein physikalisches Kabinett, in dem Vorlesungen abgehalten wurden. Die Loge unterstützte auch viele Arme mit erheblichen Summen. Ein geplantes literarisches Unternehmen scheiterte an dem Reformpatent Josephs II. Wenn die Loge auch nicht die Bedeutung der Bornschen erreichte, so nahm sie doch eine sehr geachtete und angesehene Stellung unter den Wiener Logen ein, obgleich sich ein Teil der Mitglieder mit den damals so beliebten alchimistischen Studien, besonders der Golderzeugung abgab: Rosenkreuzer fanden früh Eingang, ebenso Illuminaten und Asiatische Brüder. Die Mitglieder stammten, wie bei der Bornschen Loge, meistens aus den ersten Kreisen. Ich zähle im Verzeichnis von 1788 einen regierenden Fürsten, Anton von Hohenzollern-Sigmaringen, 36 Grafen, 1 Marchese, 14 Freiherren, 42 Adelige, Offiziere, Gesandte, Kammerherren, Domherren, Beamte usw.“

Man wird über eine solche Art der Widerlegung, der jedes zugkräftige Beweismoment mangelt, füglich erstaunt sein dürfen. Zudem ist da die Rede von der Loge „Zur gekrönten Hoffnung“. Dieser gehörte Mozart aber gar nicht an, sondern der Loge „Zur Wohltätigkeit“ und nach Zusammenlegung der oben genannten drei Wiener Logen der „Zur neugekrönten Hoffnung“. Aber vielleicht ist der Unmut des Herrn Koch und der daraus entsprungene Protest überhaupt überflüssig. Denn es ist in den Anklagen Seyfrieds bzw. Gieseckes ja gar nicht gesagt, daß es sich um die Loge Mozarts handelt. Es konnte ja auch die Loge Schikaneders gemeint sein, in der sich Mozart zuzeiten als Gast eingefunden haben mochte. Denn Schikaneder gehörte der Loge Mozarts nicht an; sein Name findet sich, wie Koch selbst festgestellt hat, nicht in den Verzeichnissen, die er einsehen konnte.

In engsten Beziehungen stand die Freimaurerei zum Illuminatenbund, der 1776 von Adam Weishaupt begründet wurde. Das Ziel war ja auch in beiden Geheimbünden dasselbe, die „Aufklärung“, die Verbreitung rationalistischer Grundsätze. Eine peinliche Geschichte, die Weishaupt mit seiner Schwägerin hatte, schadete dieser neuen Bewegung nicht wenig, und bereits am 22. Aug. 1784 wurden der Illuminatenbund und der Freimaurerorden von Kurfürst Karl Theodor aufgehoben. Dieser hatte zwar selbst 25 Jahre lang dem Freimaurerorden angehört, überzeugte sich aber später von der Schädlichkeit solcher Geheimbünde und zog die praktischen Folgerungen.[1]

Auf Veranlassung Bayerns wurde 1788 auch in Salzburg durch den Großinquisitor von Kleinmayr eine strenge Untersuchung eingeleitet, die aber so ziemlich im Sande verlief. Im Mitgliederverzeichnis der Illuminaten-Freimaurerlogen „Apollo“ und „Wissenschaft“ in Salzburg fand Koch unter anderen drei Domherren, drei Benediktiner und den Priester Lorenz Hübner. Unter den Domherren war ein Graf Wolfegg und zwei Grafen Spaur.

Vielleicht hat Mozart an die Illuminatengrotte zu Aigen bei Salzburg gedacht, als er in Wien den Geheimbund „Die Grotte“ gründen wollte, wozu es dann bei dem frühzeitigen Tode des Meisters nicht kam.

Von diesem Plane Mozarts erhalten wir Kunde in zwei Briefen, die Konstanze an Breitkopf und Härtel schrieb. So unterm 27. November 1799: „Daß Mozart Maurer war, wissen Sie . . . Er hat auch eine Gesellschaft unter dem Namen „Die Grotte“ stiften wollen. Ich habe nur ein Bruchstück von seinem Aufsatz darüber gefunden und jemandem,

---

[1] Koch meint über dieses Aufhebungsdekret: „Dieser schwere Schlag war hauptsächlich ein Werk der Jesuiten, die selbst vor Verleumdungen gemeinster Art nicht zurückschreckten. Sie erzählten, die Illuminaten schürten die Unzufriedenheit über die großen Ausgaben des Kurfürsten für seine natürlichen Kinder, sie trachteten ihnen sogar nach dem Leben und derartiges mehr.“ Vielleicht darf man Herrn Koch daran erinnern, daß der Jesuitenorden bereits elf Jahre vorher (1773) aufgehoben worden war.

der es vielleicht imstande ist, weil er teil hatte, zum Ergänzen gegeben." Sodann unterm 21. Juli 1800: „Ich leihe Ihnen hiermit zum Gebrauche für die Biographie einen Aufsatz, größtenteils in der Handschrift meines Mannes, von einem Orden oder einer Gesellschaft, Grotta genannt. Ich kann nicht mehr Erläuterung schaffen. Der hiesige Hofklarinettist Stadler der Ältere, der den Rest geschrieben hat, könnte es, trägt aber Bedenken, zu gestehen, daß er darum weiß, weil die Orden oder geheimen Gesellschaften so sehr verhaßt sind."[1]

Eine Reihe von Kompositionen hat Mozart unter freimaurerischem Einfluß geschaffen. So Opus 486: Die Gesellenweihe, komponiert für Singstimme und Klavier, am 26. März 1785; Opus 471: Maurerfreude, kleine Kantate für Tenor mit einem Chor am Schluß, komponiert am 20. April, gesungen am 24. April 1787 (nach Fellner am 10. Mai) zu Ehren Borns, des Meisters vom Stuhl der Loge „Zur wahren Eintracht", der ein neues Verfahren der Erzanquickung entdeckt hatte. Mozarts Loge sorgte durch ein eigenes Ausschreiben für den Vertrieb dieses Werkes, dessen Ertrag zum Besten der Armen bestimmt war. Der Aufführung wohnte auch der Vater des Künstlers bei. Der Text ist vom Weltpriester Franz Petran verfaßt. Opus 477: Maurerische Trauermusik vom Juli 1785 für Orchester, zum Tode der Brr. Herzog von Mecklenburg und Graf Esterházy. Ein ganz herrliches Werk mit Motiven aus dem Choralmiserere bzw. den Lamentationen. Opus 483: Zur Eröffnung der Loge, Lied mit Chor und Orgelbegleitung. Opus 484: Zum Schluß der Loge, dreistimmiger Chorgesang mit Orgelbegleitung. Opus 623: Die kleine Freimaurerkantate, komponiert am 15. November 1791 zur Einweihung eines neuen Maurertempels. Auch eine unvollendet zurückgelassene Kantate war wohl für freimaurerische Zwecke bestimmt (Jahn II, 113). Freimaurerische Ideale besingt ferner die im Juli 1791 komponierte Kantate „Die ihr des unermeßlichen Weltalls Schöpfer ehrt". Schließlich das Hauptwerk, die Zauberflöte, geschrieben 1791, zum ersten Male aufgeführt zwei Monate vor seinem Tode. So herrlich die Musik ist, so geist- und poesielos ist der Text Schikaneders, der, stark freimaurerisch gefärbt, eine willkommene Propaganda für den Orden bildete.

* * *

Daß die Freimaurerei Mozarts religiöse Anschauungen wesentlich geändert hätten, können wir nicht annehmen. Solche tiefgewurzelten Überzeugungen wechselt man nicht wie ein Kleid.

Auch Ludwig Nohl gibt in seinem Buch „Mozart nach den Schilderungen seiner Zeitgenossen" zu, daß der Meister zeitlebens seine kirchlichen Pflichten treu erfüllt hätte. Wir dürfen eben, wie schon bemerkt, die damalige Freimaurerei nicht mit dem Maßstab der heutigen messen. Görres schrieb mehr als 30 Jahre später an Klemens Brentano (26. November 1825): „Überhaupt trennen sich jetzt mehr und mehr die Geister, und die Freimaurerei scheint wirklich der allgemeine Sammelplatz für die von der Gegenseite werden zu wollen." (Görres, Freundesbriefe III, 211.)

Zu Mozarts Zeiten war aber diese Scheidung der Geister noch nicht so deutlich geworden. Gehörte doch auch der kirchentreue Joseph Haydn seit dem 4. Februar 1785 dem Orden als Mitglied der Loge „Zur wahren Eintracht" an. Joh. Martin Loibl, der unmittelbare Nachbar Mozarts in Wien, der auch Freimaurer war, bereitete sich auf die Sitzungen vor, indem er bei brennenden Kerzen vor einem Kruzifix in der Bibel las.

Und Mozarts Vater hatte trotz Kelle und Schurzfell die alten großen Gesinnungen bewahrt. Als ihm einmal seine Tochter aus St. Gilgen einen Klagebrief über Hagelschäden schrieb, antwortete er unterm 3. Juli 1785, zwei Jahre vor seinem Hinscheiden: „Hilf, Himmel! Was ist das für einen Lärmen, als wenn die größte Hungersnot und Elend vor der Türe wäre . . . Es lebt immer noch der alte Gott! Ich werde wohl selbst nach St. Gilgen reisen müssen, um eine Bußpredigt vom wahren Vertrauen auf Gott zu halten . . . Kurz, derjenige, welcher bei jedem Unfall, den Gott schickt, so lärmt, zeigt

[1] **Daß Mozart gerade diesen Stadler zum Teilhaber seiner Pläne machte, der ihn früher so schmählich betrogen und ums Geld gebracht hatte, beweist seine unkritische Vertrauensseligkeit. (Jahn I, 840.)**

wenig Vertrauen auf Gott und wiegt oder berechnet die große Gnade, die ihm Gott täglich zufließen läßt, nicht gegen das bißchen Unglück ab, welches Gott zuzeiten über uns kommen läßt."

Am 5. Dezember 1791 starb Wolfgang schnell und unerwartet, wie es scheint, an einer akuten Gehirnhautentzündung.[1] Gänzlich verarmt, wurde er in einem gemeinsamen Armengrab beerdigt, so daß man schon kurz darauf seine Ruhestätte nicht mehr mit Sicherheit feststellen konnte. Joseph Deiner, der Hausmeister der Silbernen Schlange, berichtet in seinem Jubiläumsartikel zum 100. Geburtstag Mozarts in der Wiener Morgenpost über das Begräbnis: „Die Beerdigung fand mit dem Kondukt 3. Klasse statt, wofür 8 fl 36 kr bezahlt wurden. Außerdem kostete der Totenwagen 3 fl . . . Nur wenige Freunde und drei Frauen begleiteten die Leiche. Mozarts Gattin war nicht zugegen. Diese wenigen Personen standen mit Regenschirmen um die Bahre, welche sodann durch die große Schulerstraße nach dem St. Marxer Friedhof geführt wurde. Da das Unwetter immer heftiger wurde, entschlossen sich auch die wenigen Freunde, beim Stubentore umzukehren und begaben sich zur Silbernen Schlange." Daß Mozarts Logenfreunde nicht die wenigen Gulden für ein ehrenvolleres Grab aufbringen konnten und das schlechte Wetter für einen genügenden Grund hielten, auf das letzte Geleit zu verzichten, ist uns heute, wo wir an einen fast übertriebenen Künstlerkult gewohnt sind, kaum mehr verständlich. Dafür hielt man in der Loge eine Gedächtnisrede, die im Auszug hier mitgeteilt sei:

„Dem ewigen Baumeister gefiel es, einen unserer geliebten Brüder aus unserer Bruderkette zu reißen. Wer kannte ihn nicht? Wer schätzte ihn nicht? Wer liebte ihn nicht, unseren würdigen Bruder Mozart? Kaum sind einige Wochen vorüber, und er stand noch hier in unserer Mitte, verherrlichte noch durch seine zauberischen Töne die Einweihung unseres Maurertempels. Mozarts Tod bleibt für die Kunst ein unersetzlicher Verlust . . . Die Großen nannten ihn ihren Liebling, und wir nannten ihn Bruder . . . Er war ein eifriger Anhänger unseres Ordens; Liebe für seine Brüder, Verträglichkeit, Einstimmung zur guten Sache, Wohltätigkeit, wahres, inniges Gefühl des Vergnügens, wenn er einem seiner Brüder durch seine Talente Nutzen bringen konnte, waren die Hauptzüge seines Charakters. Er war Gatte, Vater, Freund seiner Freunde, Bruder seiner Brüder, nur Schätze fehlten ihm, um nach seinem Herzen Hunderte glücklich zu machen."

J. Kreitmaier, „Mozart" (S. 113 ff.)

V. Der letzte Sprosse des Salzburger Stammes Mozart †

Die Großnichte des unsterblichen Meisters Wolfgang Amadeus Mozart, Fräulein Berta Forschter in Graz, schied vor kurzem als letzter Sprosse des Salzburger Stammes der Mozarte in der Irrenanstalt Feldhof in Graz aus dem Leben, erlöst von 30jährigem geistigen Siechtum, dem auch ihre Mutter dort erlegen war.

Als Abkömmlinge der Stammfamilie Mozart in Augsburg, welche als Maurer und Buchbinder viele Generationen dort lebten und welcher der Vater des Wolfgang Amadeus — der fürsterzbischöfliche Hofviolinist und Kompositeur Johann Georg Leopold Mozart, der Gründer des Salzburger Stammes der Mozarte — entsproß, leben nur noch die Witwe des Bahnpackmeisters Karl Mozart und deren Tochter Karoline, Gattin des Hoboisten Otto Grau in Augsburg.

Johann Georg Leopold Mozart hatte 7 Kinder, von denen nur zwei, Maria Anna, (das „Nannerl") und das jüngste, Wolfgang Amadeus, am Leben blieben. Der Meister der Töne, Wolfgang Amadeus Mozart hatte ebenfalls 7 Kinder, von denen 5 in der Jugend starben. Sein Sohn Karl, geb. 1784 in Wien, starb 1858 in Mailand, und Wolfgang Amadé, geb. 1791, (4 Monate vor des Vaters Tod) starb — unvermählt wie sein Bruder — 1844 in Karlsbad.

Wolfgang Amadeus Mozarts einzige Schwester Maria Anna (das „Nannerl"), geb. 1751, vermählte sich 1784 mit dem Reichsfreiherrn Berchthold v. Sonnenburg, Hofrat

[1] Nach Dr. J. Barrand war es die Brightsche Nierenkrankheit. So in dem Artikel „A quelle maladie a succombé Mozart?" in der Zeitschrift „La Chronique médicale", 15. 9. 1905.

und Pfleger von St. Gilgen am Wolfgangsee im Salzkammergut und wurde Mutter von drei Kindern: Leopold (geb. 1785, gest. 1840), Kammerkontrolleur zu Innsbruck, Jeanette (geb. 1789, gest. 1805 zu Salzburg), Marie (geb. 1790, gest. 1791 in St. Gilgen). Ihr Gemahl starb 1801. Ihr Sohn Leopold Freiherr Berchthold von Sonnenburg heiratete 1816 Josephine Sophie Fuggs, Tochter des Fürstl. Öttingen Wallersteinischen Hofrates Fuggs. Leopold hatte zuerst den Offiziersberuf erwählt, wurde aber später Mautbeamter in Bregenz. Seine 1817 geborene Tochter Henriette, Freiin von Berchthold zu Sonnenburg, vermählte sich in Innsbruck mit dem Militärverpflegsbeamten Franz Forschter, der mit seiner Familie nach Graz übersiedelte und 1875 dort starb. Seine Witwe (Mozarts Nichte) Henriette starb 1890 in der Landesirrenanstalt Feldhof in Graz an Größenwahn, wo sich auch ihre Tochter Berta Forschter, geb. 1842, seit 16. Mai 1888 zum sechsten Male befand und nun ihr trauriges irdisches Dasein, als letzter Sprosse des Salzburger Stammes der Mozarte, dort im 77. Lebensjahre beschloß. Ihr Bruder Gustav (geb. 1841) verschied am 23. Dez. 1875 als k. k. Oberleutnant zu Theresienstadt an Gehirntyphus.

Silvanie v. Baumann

VI. Verkauf der Prager „Don Juan"-Partitur und eines Jugendbildnisses Mozarts

Die Firma Koch & Co., München, bietet soeben (5. März 1919) die sog. Prager „Don Juan"-Partitur um den Preis von 7000 Mk. zum Verkaufe an. Die unter den Augen Mozarts angefertigte Handschrift ist wohl unzweifelhaft eine Abschrift des Autographs. Es liegen mancherlei Anzeichen vor, daß Mozart aus derselben — wenn nicht 1787, so doch 1791 — dirigierte, daß er daselbst Fehlendes einzeichnete usw. Die Partitur enthält ferner manches, was in Mozarts Handschrift nicht mehr vorhanden ist.

Das Jugendbildnis Mozarts, ebenfalls aus österreichischem Privatbesitz stammend, ist zeitlich zwischen das 1770 in Verona gemalte Porträt und das 1778 — wahrscheinlich in Mannheim — entstandene Medaillon zu stellen; es ist in Öl auf Leinwand gemalt ($52\frac{1}{2} \times 39$ cm) und in Goldrahmen gefaßt. Der Verkaufspreis beträgt 6500 Mk.

VII. Mozart

Und manchmal loht es wie aus einer Fackel
Zu nächtig dunklem Himmel hoch empor;
Doch zuckt es nicht in schauervollem Brande,
Wie unheilkündend, wie ein Todeswort;
Es drängt hinan als hellen Lichtes Garben,
Als jubelnde Verheißung und Erfüllung,
Ein Sieg der Seele, die die Nacht bezwingt
Und hinterläßt nur eine Spur des Leides,
Daß sich das Leuchten hob und jäh verflog
Und nicht mehr war, als wir es recht begriffen:
So wabert das Geheimnis deiner Kunst
Du, Mozart, heller Schenkender, zu Höhen,
Die, deinen Tönen lauschend, wir nur ahnen.
Zu schnell entsank das Saitenspiel den Händen,
Die es zu wundersamem Klange rührten;
Zu früh erstarb der Ton. — Doch unverklungen
Weht immer wieder her aus jenen Fernen,
Dahin des Meisters Sehnsucht sie getragen
Der Melodien Weiheklang zu uns,
Ein Licht zu sein auf unseren dunklen Pfaden.

I. M. Deschmann

Das Tedeum / Von Konrad Kümmel

ie verwitwete Frau Lehrer Brosian tauchte die Finger in das steinerne Weihwasserbecken, machte das Kreuz und schritt langsam zum Seitenpförtlein des alten, ehrwürdigen Domes in den Kreuzgang hinaus. Aus den vier Flügeln mit den profilierten Fensteröffnungen, deren sich immer mehrere dicht aneinander schlossen, schauten fünf Jahrhunderte auf den viereckigen Hof herab, den der gotische Kreuzgang einschloß. In demselben hatte bereits der junge Lenz seine Herrschaft angetreten in Blättern und Blüten, in jungem Grün und Blumen. Das grünte und duftete gar lebensfroh über den Gräbern der Stiftsgeistlichen, die vor Jahrhunderten im Dom Gottes Lob gesungen und in dem vierflügeligen Stiftsbau in klösterlichem Beisammensein gewohnt hatten.

Heute sind bischöfliche Kanzleien hier untergebracht und die Wohnungen der Stiftsvikare, unter denen der Domkapellmeister Brosian die erste Stelle einnimmt. Dessen Mütterlein ist's, das langsam vom Dom durch den Kreuzgang geht und in Gedanken halblaut mit sich selber spricht.

Es hört sie niemand, denn es ist Sonntag, die Kanzleien sind geschlossen, und die meisten Bewohner des alten Stifts haben der Einladung des Frühlingstages mit seinem Sonnenschein und Himmelsblau Folge geleistet und sind ins Freie gegangen.

„Kannst zufrieden sein, Franzl," sagt sie vor sich hin, „sollt' nicht ganz umsonst gewesen sein, und die Schwestern im Spital wollen auch beten. Unser Herrgott läßt dir schon was Rechtes einfallen, und das Talent dazu hast auch — — mehr als der Vater selig, und der ist doch gewiß ein guter Musiker gewesen, Gott tröste ihn, meinen Hieronymus."

Von oben herunter klangen wechselnd Akkorde und Melodienfolgen aus einem Klavier, bald von einer Pause unterbrochen, bald in veränderter Weise wiederholt.

Frau Lehrer Brosian nickte. „Er kann schon was, der Franzl," fuhr sie im Selbstgespräche fort; „hättest doch du es noch erlebt, Hieronymus, daß dein Jüngster Domkapellmeister ist und einen Namen hat im ganzen Land und sogar darüber hinaus! Hättest doch seine Muttergotteslitanei nur einmal hören können, oder die Stationsmusik am Fronleichnamstag oder seine Bischofsmesse. Und hättest ihn droben stehen und den Domchor dirigieren sehen sollen, wenn Pontifikalamt ist, Hieronymus — ein paar Jahre vom Leben hätt' ich drum gegeben, wenn du es noch hättest sehen und hören können! Gewiß hättest du deinen Jüngsten loben müssen, wenn du auch immer gemeint hast, er hat zu wenig Temperament."

Die alte Frau blieb unter einer Bogenöffnung des Kreuzganges stehen und schaute hinaus in die liebliche Lenzeswildnis, die da wucherte und rankte.

„Da drunten liegt jeder mit seinem Temperament, und manchem wär' es vielleicht lieber gewesen, er hätte nicht so viel gehabt; Gott tröst' euch alle!"

Bedeutsam nickend wandte sich Frau Brosian zum Weitergehen.

„Die Hauptsach' ist und bleibt halt doch das Geistlichsein. Das kommt vor Musik und Domchor und Kapellmeister und Komponist, und wenn's auch ein zweiter Mozart wäre. O Franzl, o Franzl, vergiß mir doch das nie!"

Neben dem Aufgang zur Treppe, wo die alte Frau jetzt angekommen war, blinkte mit schwachem Schimmer ein Öllichtlein in geschmiedeter Wandlaterne vor einem Christus in der Ruhe.

„Lieber Gott," murmelte sie, die Hände zu dem Bilde aufhebend, „lieber Gott, laß meinen Franzl doch nie vergessen, daß er geweiht und gesalbt ist! Doch nein — nein, das vergißt der Franzl nicht; so ist er schon. Aber daß er d' Musik nicht über 's Geistlichsein stellt, und 's Komponieren nicht über 's Beten! Lieber Gott, liebe Mutter Gottes, lasset doch den Franzl zuerst einen wirklichen Geistlichen sein, tausendmal zuerst — und dann erst einen guten Musikanten. Und wenn die Wahl wär' . . . nein, tausendmal lieber ein guter Geistlicher und ein schlechter Musiker als umgekehrt! Der Vater, der Hieronymus, hätt's gewiß auch nicht anders gewollt!"

Langsam stieg des Domkapellmeisters Mütterlein die Treppen hinauf zur Wohnung ihres Sohnes, dem sie mit ihrer Tochter die Haushaltung besorgte.

Als sie oben die Glastüre öffnete, da lächelte sie. „'s ist wohl ein wenig anders gebetet gewesen," sagte sie zu sich, „als der Franzl gedacht hat. Aber doch gewiß recht; der liebe Gott weiß, wie es gemeint ist."

Sie öffnete. Drinnen stand ihre Tochter und flüsterte: „Der Franz will niemand sehen und hören; er muß studieren." Und die beiden Frauen zogen sich leise in ihr Zimmer zurück. —

Der Herr Kapellmeister Brosian hatte es sehr nötig, ungestört zu bleiben. Er arbeitete an einem Tonwerke für Orgel, Orchester und großen Chor. Ein Tedeum sollte es werden, ein Tedeum zum Friedensschlusse nach dem großen Krieg mit dem französischen Erbfeinde. Noch war zwar der Friede nicht geschlossen, aber er war angebahnt; die Aufführung des Werkes sollte erfolgen auf einem kirchenmusikalischen Feste im Spätsommer, zu dem die Chöre mehrerer Nachbardiözesen zusammenzuwirken hatten. Diejenigen, welche in den Plan eingeweiht waren, freuten sich; denn Meister Brosian stellte seinen Mann, wenn es galt, etwas Tüchtiges zu komponieren. Und die Musikanten und Sänger und Chorknaben warteten mit Sehnsucht auf ihre Stimmen und die Proben zur Einübung.

Der Bischof hatte seinem Kapellmeister das Vertrauen ausgesprochen, daß er ein Tonstück schaffe, welches des großen Anlasses würdig sei. Der Regierungspräsident aber, welcher auch von der Sache erfuhr, stellte für die Aufführung des Tedeums sogar in Aussicht, daß ein Mitglied der regierenden Familie sie mit hoher Anwesenheit beehren könnte.

Das war alles recht und gut, und doch war der Domkapellmeister Brosian nicht zufrieden. Mit sich selber nämlich. Seit Wochen schon sann und studierte und arbeitete es bei Tag und Nacht in seinem Kopfe. Ungezählte Notizen hatte er gemacht, ganze Bogen mit Noten beschrieben, eine Reihe von Thematen auf seinem Flügel behandelt und variiert, und das Endergebnis war, daß er alles wieder verwarf. Er spürte, daß es nicht das Rechte war, daß Besseres, weit Besseres noch in seiner musikalischen Seelentiefe schlummerte — aber es zu wecken und ans Licht zu rufen, war ihm bis zur Stunde nicht gelungen.

Sein Mütterlein hatte wohl gemerkt, daß ihrem Franzl etwas „im Kopf herumgehe", und zuletzt war sie in ihn gedrungen und hatte nun erfahren, wie es mit dem Tedeum stand. Zum Schlusse hatte ihr Franzl dann noch gesagt: „Ich hab' ja wohl wieder und wieder gebetet, daß mir der liebe Gott helfen möchte, etwas Rechtes zu machen; aber geholfen hat's bis jetzt nichts. Jetzt müßt Ihr mir helfen, Mutter, und müßt halt auch recht beten; ich glaub', dann geht's."

Das Mütterlein hatte es versprochen und hatte seither — es waren bereits mehrere Tage vorübergegangen — alle Nachmittage im Dom drüben in der stillen Kapelle vom hl. Joseph ein Stündlein gebetet für ihren Franzl und sein Tedeum. Zugleich aber war sie in das Spital gegangen zur Oberin der Schwestern, die ihr bekannt war, und dann zu den Kapuzinern hinaus und hatte ein Almosen mitgebracht und „in einem besonderen Anliegen" um das Gebet der frommen Ordensleute nachgesucht.

Vielleicht tat dies schon seine Wirkung, denn der Herr Domkapellmeister Franz Brosian war, nachdem er eine Stunde lang wiederholt probiert, Akkorde und Themate angeschlagen und weitergeführt, den Kopf geschüttelt und unzähligemal im Zimmer auf und ab gegangen war wie ein Löwe im Käfig, plötzlich ruhig geworden. Mitten im Zimmer blieb er stehen und starrte nachdenklich in die Höhe hinauf; dann wurde sein Auge heller und das Gesicht klarer, und er nickte bedeutsam, während er halblaut eine Melodie vor sich hin summte.

Im nächsten Augenblick saß er am Flügel, probierte aufs neue, stellte sich dann an sein Schreibpult und begann Notizen zu machen, während er leise sang und summte.

„So könnt's gehen, Gott Lob und Dank," sagte er dann, „und nun aber — daß mich kein Mensch stört! . . ." Er öffnete die Tür seines Zimmers und ging zur Mutter hinüber. „Niemand hereinlassen, Mutter — keinen Menschen — jetzt wird's hell . . . jetzt lauft's!"

„Keinen Menschen lass' ich herein, Franz," versprach sie, „und kein lautes Wörtlein wird gesprochen, daß es ja keine Störung gibt."

Der Kapellmeister saß an der Arbeit; er wußte nichts mehr von Zeit und Umgebung.

Etwa eine halbe Stunde war vorüber, da schellte es ganz energisch. Wie elektrisiert fuhr er zusammen. Und schon dröhnte dienstlich im Exerzierplatzton draußen eine Stimme: „Meldung vom Reservelazarett: Herr Benefiziat möchte gleich kommen, einen Mann versehen!"

Ohne weiteres hatte sich der Domkapellmeister erhoben und stand draußen vor der Ordonnanz.

„Sie sind fehlgegangen; ich bin nicht der Militärgeistliche," sagte er bestimmt.

„Der Herr Militärpfarrer ist erkrankt," lautete der Bescheid. „Herr Lazarettinspektor schickt mich in den Domhof, weil's Herr Militärpfarrer so angeordnet hat; läßt Herrn Benefiziat bitten, sofort ins Lazarett zu gehen, weil's pressiert."

„Da sind Sie eine Treppe zu hoch heraufgekommen," erwiderte der Kapellmeister; „unten wohnen zwei Benefiziaten; es wird sofort einer mitgehen."

„War schon unten; da hat man gesagt, die beiden Herren sind heute nachmittag über Land gegangen zu einer Versammlung."

„Leidet's wirklich keinen Aufschub?" fragte Herr Brosian, aber er wartete die Antwort nicht ab, sondern eilte in sein Zimmer, indem er zurückrief: „Einen Augenblick, ich komme sofort."

Der Soldat polterte die Treppe hinunter, die Mutter trat in das Zimmer ihres Franz, der zum Ausgehen eben den Rock anzog.

„Muß jetzt gerade das dreinkommen!" meinte sie teilnehmend, indem sie den Hut mit dem breiten Rand hastig abbürstete. „Du bist scheint's mitten in deiner Arbeit gestört worden."

„Ja, ja, keine angenehme Überraschung," erwiderte er; „aber glaub' mir's, Mama: einen Menschen Beicht hören, und wenn's auch der armseligste ist, und seiner armen Seele beistehen, das kommt doch noch lange vor dem Musizieren, jawohl lange. Behüt' Gott, Mutterl!"

Damit eilte er der Ordonnanz nach.

Frau Brosian aber faltete die Hände und flüsterte für sich: „Franzl, nie hast mir besser gefallen als heut. Lieber Gott, erhalte ihn dir und mir so!"

Der Domkapellmeister war noch keine Viertelstunde fort, da klingelte es wieder an der Korridortür. Das Mütterlein öffnete und konnte einen halblauten Ausruf der Überraschung nicht unterdrücken.

„Gnädiger Herr!"

Es war der Bischof, welcher, begleitet von einem fremden Herrn, eintrat.

„Wir möchten den Domkapellmeister zu einem Spaziergang einladen," sagte der Bischof; „der Herr Prälat, welcher mich besuchte, würde ihn gerne kennenlernen."

„O, wie bedaure ich es, Bischöfliche Gnaden," sagte Frau Brosian, „und wie sehr wird es der Franz bedauern, dieser Ehre nicht entsprechen zu können!" Und sie teilte dem Bischof mit, was geschehen war.

„Warum hat er die Ordonnanz nicht weitergeschickt?" fragte derselbe. „Es hätte doch auch ein Kaplan gehen können."

„Bischöfliche Gnaden, der Franz hat sich's jedenfalls nicht getraut, weil's eilig war. Und er hat's gern getan," fügte sie bei, während das mütterliche Auge in Befriedi-

gung strahlte, „er ist mitten im Komponieren gewesen, ‚aber‘, hat er gesagt, ‚das Beichthören und Versehen kommt vor dem Musizieren‘.“

Der Bischof nickte befriedigt. „So ist’s, und ich hätt’s auch gar nicht anders von ihm erwartet. Sagen Sie dem Franz, wenn er zurückkommt, unsern Gruß, und da wir ihn jetzt nicht antrafen, so möge er zum Abendessen unser Gast sein. Der Herr Prälat möchte nicht abreisen, ohne ihn kennengelernt zu haben.“ —

„Ich hätt’s ja dem Franz gewiß gegönnt,“ sagte Frau Brosian, nachdem sie wieder allein war, „aber doch bedaure ich es nicht, daß er im Lazarett ist.“

Und der fremde Prälat sagte zum Bischof, während die beiden Herren die Treppe hinunterstiegen: „Ihr Domkapellmeister, Bischöfliche Gnaden, ist, wie es scheint, nicht bloß ein tüchtiger Kirchenmusiker, sondern ein ebenso guter Priester; zu beidem gratuliere ich aufrichtig.“

* * *

Unterdessen saß Herr Franz Brosian am Feldbett eines bleichen, fast gelb aussehenden und mageren Mannes im Barackenlazarett, wohl eine halbe Stunde weit draußen vor der Stadt. Es roch nach Karbol und andern Spitaldüften, obgleich die Fenster offen standen und der Frühlingsluft und dem Lenzessonnenschein ungehindert Eingang gewährten. Das Bett des Kranken stand am Ende des Saales; die benachbarten Betten waren leer, die rekonvaleszenten Krieger waren ins Freie gegangen.

Ein verwilderter Vollbart, wie solche im Felde draußen eben wachsen, rahmte unheimlich das Gesicht des Kranken ein, mit dem der Domkapellmeister sprach, und die Augen desselben waren noch unheimlicher. Aus dem unsteten Blicke schauten Scheu, Trotz, Schmerz und Angst zugleich.

„So gib dich doch, lieber Mitbruder!“ bat der Geistliche. „Schau’, deine Kameraden beichten ja auch und lassen sich versehen; es sind darunter wohl auch manche, die Gottes Barmherzigkeit besonders nötig hatten. Wirst sehen, wie leicht und froh dir im Herzen wird, wenn du einmal wieder Ordnung in deinem Gewissen und Frieden mit unserem Herrgott gemacht hast. Und brauchst dich nicht so sehr anzustrengen; ich helfe dir; nur g’rad, daß es dir leid ist und du die Sünden bereuest und einen guten Vorsatz machst.“

Der Kranke schüttelte den Kopf. „Hilft nichts, Herr Benefiziat,“ sagte er, „hilft nichts. Die anderen — jawohl, die können beichten; bei mir ist’s was Besonderes.“

„Was wird das viel Besonderes sein? Wenn man’s genau nimmt, hat jeder etwas Besonderes, das ihn drückt. Aber unser Herrgott ladet alle ein bis auf den allerletzten und sagt: ‚Kommet zu mir . . . und ihr werdet Ruhe finden für eure Seelen.‘ Er hat nicht gesagt: Wer aber etwas Besonderes auf dem Gewissen hat, der soll wegbleiben.“

Mit brennenden Blicken war der Kranke dem Worte gefolgt; es hatte darin aufgeleuchtet wie Schmerz und verhaltene Hoffnung zugleich. Dann sagte er fast tonlos: „Wenn einen aber die Mutter verflucht hat?“

Langsam hob der Domkapellmeister das Haupt und schaute den Kranken an, als ob er sich vergewissern wolle, daß er wisse, was er sage.

„Ist schon so, Herr Benefiziat. Und wenn man weiß, warum, dann begreift man’s auch.“

Herr Franz Brosian sagte immer noch nichts; er schien noch nicht zu begreifen.

Und der Kranke fuhr fort: „Wenn man schlecht ist und liederlich und in der Woche mehr im Wirtshaus hockt als schafft, und ein halbdutzendmal im Gefängnis sitzt wegen Händel, und wenn einem die besten Freunde aus dem Weg gehen, wenn man dem Pfarrer die Fenster einwirft und alles Schlechte über ihn sagt und über das Beten und Kirchengehen und über unsern Herrgott selber, und wenn zwei- und dreimal aus dem Heiraten nix wird, weil zuletzt jedes Mädel sagt, lieber nehme sie den . . . . . . selber als mich; und wenn der Vater, der nicht fest ist auf der Brust, darob krank wird und das Hauswesen zurückgeht, und wenn man bei Nacht Korn- und Habersäcke aus der Scheuer

nimmt und verkauft, und zuletzt Schulden beim Juden macht, daß der Vater das ganze Kapital, was die Mutter und er erspart haben, dafür hergeben muß, und wenn der Vater darob einen Herzkrampf kriegt und die Schwester die Verlobung wieder aufheben muß, weil sie nichts mitkriegt: ist's da ein Wunder, wenn d' Mutter einen zum Haus hinauswirft und sagt, sie wolle mich nie mehr unter ihren Augen sehen, und mir nachschreit, ich sei verflucht?"

Förmlich herausgesprudelt hatte der Kranke dieses entsetzliche Bekenntnis, als ob es ihm eine Erleichterung wäre.

„Lieber Mitbruder," tröstete der Domkapellmeister, „wenn die Mutter so was gesagt hat, so ist das ja am Ende erklärlich; ihr Herz ist halt übervoll gewesen von Sorgen und Schmerzen und Weh um dich und den Vater und die Schwester und das ganze Haus. Aber glaub' mir's — und das siehst du ja selber ein —, das, was die Mutter dir nachgerufen hat, gilt nur solange, als du auf dem schlechten Wege gewesen bist. In dem Augenblick aber, wo du umkehrst, dein Leben änderst und zu unserem Herrgott zurückkehrst, da kann sich deine Mutter doch bloß freuen, da hört der Fluch auf, da segnet sie dich, wie nur eine Mutter ihr Kind segnen kann. Denk' an den verlornen Sohn: wie weit ist der verirrt gewesen, und mit welcher Freude hat man ihn aufgenommen, wo er zurückgekehrt ist!"

Der Kranke senkte das Haupt tief. „Die Mutter kann's nicht mehr zurücknehmen, was sie gesagt hat," flüsterte er, „ihr Fluch bleibt auf mir: die Mutter ist gestorben. Und ich, das hat man mir geschrieben, ich bin schuldig an ihrem Tode. So steht's. Und jetzt — ist nichts mehr zu machen für mich. Alles ist aus und fertig."

„Nein, nicht alles ist aus. So spricht die Verzweiflung. Unser Herrgott ist aber auch noch da. Er hat gesagt: ‚Und wenn Vater und Mutter dich verlassen, ich will dich nicht verlassen.' Und wenn unser Herrgott bei einem ist, dann ist alles gewonnen. Glaubst du nicht, daß er den Fluch zerbrechen kann wie ein Rohr und wegblasen von dir wie ein Stäublein? Der Herr allein ist's, der segnet und verdammt; und deine Mutter, wenn sie auch in der Ewigkeit ist — wenn sie sieht, daß ihr Bub es bereut, was er Böses getan hat, und daß er sich bessern will: glaubst nicht, daß das Mutterl selbst alles gern zurücknimmt, was sie damals gesagt hat, und daß sie den lieben Gott Tag und Nacht bittet, er möge ihren Fluch in Segen verwandeln, und daß sie für dich erst recht betet drüben, und eine Freude an ihrem Sohn hat? Schau', du hast selber alles in der Hand, Bruder; je nachdem du auf dem bisherigen Weg bleibst oder aber zu unserem Herrgott zurückkehrst."

„Schon drei Jahre bin ich von daheim fort," sagte der Kranke; „und dann ist der Krieg gekommen; ich bin ausmarschiert, ohne vorher heimzugehen. Gebeichtet hab' ich nicht; 's ist arg genug gewesen; ich hab' gedacht, es hilft doch nichts. Aber gelernt hab' ich doch manches im Krieg. Einsehen tu' ich jetzt vieles. Und anders machen tät' ich auch vieles, wenn ich könnte. Aber es ist zu spät."

„Es ist nicht zu spät, liebster Mitbruder! Hab' Erbarmen mit deiner Seele; es ist nie zu spät — kehr' zurück, schau', in der elften Stunde noch wirst du angenommen und bekommst den Lohn im Himmel — kehr um, beichte — hast mir ja eigentlich schon alles gesagt. Und Reue hast auch — komm, mach' deine Seele und dein armes Herz frei von der Zentnerlast und dem Höllengewicht, das darauf liegt; höre den Ruf des lieben Heilandes, des Gottessohnes; kehr' zurück, verlorner Sohn, heb' die Hände auf und bete! . . ."

Herr Franz Brosian kniete schon am Bette des Kranken und begann: „Vater unser, der du bist in dem Himmel . . . ." Und der Kranke betete mit, zuerst halblaut, dann kräftiger.

Nach einem Stündlein hatte er sein Sündenbekenntnis abgelegt, die Lossprechung erhalten und die andern Gnadenmittel der Kirche empfangen, die sie in so reichem Maße ihren sterbenden Kindern zu spenden weiß.

Der arme Schwerkranke war ganz verändert. „Frieden," sagte er immer wieder, „Frieden!" indem er aufs Herz deutete.

„Ja, den Frieden hat dir Gott wiedergegeben," sprach Herr Brosian, „und ihn kann dir nun niemand mehr nehmen, den Frieden mit Gott und deinem Gewissen. Aber nun wollen wir auch sorgen, daß es Frieden wird mit den Deinigen; was meinst?"

Und ehe der kranke Soldat, der nur wehmütig dazu genickt hatte, etwas weiteres sprechen konnte, fuhr der Domkapellmeister fort: „Jetzt schreib' ich gleich an deinen Vater heim; darfst nur sagen, was alles im Brief stehen soll; ich will auch von mir aus das Nötige dazusetzen. Will ihm also schreiben, daß du mit unserem Herrgott ausgesöhnt bist, deine Sünden und Fehler bereust und versprichst, wieder ein braver Christ zu werden, wenn unser Herrgott dich aus der schweren Krankheit heil davonkommen läßt — und dann, daß du den Vater herzlich um Verzeihung bittest für alles, was du gegen ihn gefehlt hast; er möge zugleich im Namen der Mutter selig diese Verzeihung dir geben und ebenso deine Geschwister. Damit der Brief aber sicher heimkommt, adressieren wir ihn an den Herrn Pfarrer deiner Heimatgemeinde; der wird sich gewiß ebenso freuen wie deine Angehörigen, und wird ihnen eilends diese Botschaft bringen. Wirst sehen, lieber Bruder, wirst sehen: keine Minute läßt dich dein Vater warten mit seiner Antwort und mit der Verzeihung. . . ."

„Wenn ich's noch erlebe," seufzte der Kranke.

„Warum sollst du das nicht mehr erleben? So ein Brief ist bald da. Und die heilige Ölung hat dir gewiß wieder Kraft gegeben; dazu kommt, daß dir's jetzt leicht ist im Herzen. Das ist auch eine Arznei, und zwar eine starke. Und in mein Gebet und in mein Memento sollst fest eingeschlossen sein. Bis die Antwort ankommt, wird's ja schon zwei oder drei Tage dauern; da mußt halt Geduld üben."

In kürzester Frist saß der Domkapellmeister an dem Nachttischchen neben dem Lager des Schwerkranken und schrieb mit Bleistift den Brief, wozu der Lazarettdiener, wie das üblich war, das nötige Papier und das Kuvert gebracht hatte. Zwischenhinein sprach der wiedergefundene verlorne Sohn immer, und was er sagte, brachte Herr Franz Brosian getreulich zu Papier, so daß aus dem Briefe zum größten Teil der Kranke sprach.

„Nun gratuliere ich dir tausendfach zu all dem Segen und dem Glück, das dir heut unser Herrgott geschenkt hat, und das du dir selber mitverdient hast, weil du der Gnade Gottes dein Herz geöffnet hast," sagte Herr Brosian zum Abschied, „und morgen vormittag bin ich wieder bei dir."

„O ja, Herr Benefiziat, verlassen S' mich nit, kommen S' gewiß wieder, nit wahr?" bat der Kranke.

„Verlaß dich darauf — und nun, gute Nacht und gute Besserung! Gelobt sei Jesus Christus!"

„In Ewigkeit," erwiderte der Kranke.

Am folgenden Morgen war er noch am Leben; auch die nächste Nacht brachte er durch. Der Oberarzt des Lazaretts gab sogar Hoffnung, daß das Leben des Mannes noch auf einige weitere Tage sich verlängern könnte; es sei eine ziemlich starke Reaktion eingetreten gegen die Todesschwäche, die ihn am Sonntag befallen habe.

„Lieber Gott, laß es ihn doch erleben, daß die Antwort des Vaters eintrifft!" betete der Domkapellmeister täglich früh und abends. Und mit ihm beteten es seine Mutter und Schwester und die Ordensfrauen im Spital. Die Komposition des Tedeums war auch ganz und gar in den Hintergrund getreten; die Angelegenheit des armen todkranken Soldaten war jetzt des Domkapellmeisters Sache.

Am vierten Tage traf die Antwort des Heimatpfarrers ein. Herr Franz Brosian, an welchen der Brief gerichtet war, las ihn mit Freude. Freude, herzliche, wenn auch wehmütige Freude sprach aus jeder Zeile. Unendlich glücklich war ja der Pfarrer darüber, daß der Bursche, den er getauft und dem er die erste heilige Kommunion gespendet, um den er aber in tausend bitteren Sorgen gelebt, nun den Weg zum Vaterhause zurück gefunden hatte. Herr Brosian solle dem Kranken dies sagen und dazu versichern, daß

der Pfarrer alles, was derselbe ihm Bitteres und Böses getan, tausendmal verzeihe, und ihn herzlichst grüße mit den besten Wünschen. . . .

Und erst die Eltern des armen Soldaten!

Als der Domkapellmeister las, was der Pfarrer ihm darüber mitteilte, da erweiterten sich seine Augen vor Staunen und Überraschung. Für einen Moment stand er da und hob mit einem halblauten Jubelruf die Hände empor. Er nahm den Brief wieder zur Hand und überlegte. Dann schaute er auf die Uhr und holte den Bahnfahrplan heraus. —

„O, was wird das für eine Freude sein — gottlob, daß er noch lebt! O Gott, wie bist du gut mit dem armen Burschen!" so kam's ihm wieder und wieder aus dem Herzen.

„Nun sofort ins Lazarett," sagte er dann, den Brief in die Seitentasche steckend, „und zuerst die Nachricht vom Vater: alles verziehen. . . . Und dann — ja, dann muß der Schwerkranke doch etwas vorbereitet werden, daß ihm die Überraschung nicht schadet. . . . Der Zug kommt heute nachmittag vier Uhr. Welch eine Freude!"

Eine halbe Stunde später stand Herr Franz Brosian am Lager des Soldaten und las ihm vor, mit welcher Freude der Vater und die ganze Familie gehört haben von seiner Umkehr, und daß der Vater in seinem Namen wie in dem der Mutter und der Geschwister ihm die vollständigste Verzeihung mitteilen lasse, dazu den reichsten Vater- und Muttersegen; alle wollen vergeben und vergessen, was geschehen sei in der Vergangenheit. Und wenn der liebe Gott den verlornen Sohn wieder gesund werden lassen wolle, so werden Eltern und Geschwister ihn fröhlich in ihre Arme schließen!

Der Schwerkranke schüttelte den Kopf. „Dazu kommt's nicht mehr. Es ist übergenug, daß ich auch das noch erlebt habe."

„Wer weiß, lieber Freund, was der liebe Gott alles noch kommen läßt!" erwiderte bloß der Domkapellmeister.

„Was könnte denn noch kommen?" fragte der Soldat und richtete seine dunklen Augen erwartungsvoll auf den Geistlichen. „Was wollen Sie sagen?"

Es war, wie wenn eine Ahnung in ihm aufdämmerte.

Herr Brosian blickte ihn ernst und prüfend an; dann sagte er: „Wie wäre es, wenn dein Vater selber dich noch besuchen käme?"

Bleich und rot wurde das Angesicht des Schwerkranken. „Meinen Sie's, glauben Sie's, Herr Benefiziat?" kam's ihm aus dem Munde, und seine Augen funkelten. „Der Vater selber . . . die weite Reise . . . o ja — o, meinen Vater möchte ich wiedersehen! — Sie wissen etwas; kommt er, ist er auf dem Weg?"

„Du hast es geahnt, dein Vater ist auf dem Weg zu dir. Aber du darfst dich nicht aufregen. Ruhig bleiben, ruhig warten; sobald er hier ist, kommt er gleich zu dir. Behalte den Kopf oben, sei stark, ein tapferer Soldat, laß dich's nicht zu sehr angreifen — sonst kannst du ihn nicht gleich sehen."

Der Kranke lachte. „O, wenn der Vater kommt — das greift mich nit an. Wenn ich das auch noch erleben dürfte!" —

„Noch zwei Tage kann er's prästieren," meinte der Stabsarzt, mit dem Herr Franz Brosian nachher sprach, „länger kaum mehr. Die Wunde, der Blutverlust hat ihn sehr geschwächt, und dazu jetzt das hochgradige Fieber. Das zehrt die Lebenskräfte rapid auf. Der Besuch, den er erwartet, kann ihm nichts schaden — im Gegenteil, die Freude wirkt belebend und kräftigend. Aber hohe Zeit ist's."

Am Nachmittag nach vier Uhr war's.

Der Domkapellmeister war bei dem Schwerkranken, mit dem er gebetet hatte. Ein Lazarettgehilfe trat ein und sagte ihm etwas halblaut.

„Ich soll einen Augenblick hinauskommen, es ist jemand draußen," sagte der Geistliche und erhob sich.

„Der Vater," flüsterte der Kranke.

„Wird's wohl sein; nur ruhig bleiben, mein Lieber!"

Herr Brosian ging hinaus und kam nach kurzer Zeit wieder herein.

„Der Vater ist da," sagte er.

„Vater! Vater!" schrie der Kranke.



„Halt, laß dir noch was sagen. Er bringt dir noch eine Überraschung, eine große Überraschung, ein Glück, an das du gar nicht denkst. Wird es nicht zuviel sein für dich? Wirst du stark sein? 's ist ja nur die größte Freude . . . ."

„Vater! Vater!" kam's wieder aus dem Munde des Todkranken, dessen Augen auf die Tür förmlich geheftet waren, „kommt!"

Die Tür ging auf und der Vater trat ein, hinter ihm eine Frauensperson, welche weinend das Taschentuch vor die Augen hielt. Jäh, wie von einer unsichtbaren Gewalt gehoben, schnellte der Kranke halb auf im Bette, als sie nun die Hand sinken ließ und er ihr Gesicht sah.

„Mutter!"

Mit offenem Munde und weitgeöffneten Augen starrte er die Eingetretene an, wortlos, wortlos.

Aber schon lag er in ihren Armen. Und langsam zeichnete die Hand der Mutter ihm auf die Stirne und den Mund und die Brust das heilige Kreuzzeichen. „Tausend- und tausendfach soll der liebe Gott dich segnen, Rudi, und ich segne dich, wie ich nur kann, und alles, was geschehen ist, ist vergessen und vergeben, und du bist wieder mein liebes Kind, armes, armes Schmerzenskind, o Rudi! . . ."

Ihre Stimme brach; es war zuviel gewesen für sie.

Und der Rudi schaute noch immer der Mutter ins Gesicht und betastete sie, als ob er sich vergewissern wolle, daß sie es wirklich sei. „Ja, seid Ihr denn — nicht — gestorben, Mutter?" kam's endlich aus seinem Munde.

Jetzt erst kam der Vater zum Wort und zur Begrüßung des Sohnes. Auch er wiederholte ihm mündlich die Versicherung der Verzeihung.

Der Domkapellmeister war still hinausgegangen.

Den ganzen Nachmittag saßen die beiden Eltern am Krankenlager des Sohnes. Zuerst hatten sie sich gegenseitig über den Irrtum aufzuklären, als ob die Mutter gestorben sei. Der Mutter Schwester, welcher das Leid überaus naheging, das der leichtfertige, verdorbene Rudi den Seinigen bereitete, hatte ihm in der Aufregung nicht bloß geschrieben, daß die Mutter wegen seiner schwer erkrankt sei, sondern daß sie zweifellos schon gestorben sei, bis er ihren Brief in den Händen habe; er aber sei der Mörder seiner Mutter, und den Fluch auf ihn nehme dieselbe ins Grab mit. Die Krankheit war wirklich gefährlich gewesen, aber Gott hatte es gnädig gemacht und den verlornen Sohn vor dem Schicksal bewahrt, die Schuld am Tode der Mutter zu tragen. Von dieser glücklichen Wendung hatte Rudi während des Krieges nichts erfahren. Und jetzt saß die Mutter gesund bei ihm neben dem Vater und sprach mit ihm und tröstete ihn, und ihre Hand ruhte in der seinigen und wischte ihm den Schweiß von der Stirne und führte das Gläschen ihm an den Mund, welches nach der Verordnung des Oberarztes den stärkenden Wein enthielt.

Es läutete den Angelus von den Türmen der Bischofsstadt; sie beteten leise zusammen. Dann erhoben sich die Eltern des Kranken.

„Geht ihr schon wieder?" fragte er. „O bleibet noch bei mir!"

„Wir kommen wieder, Rudolf," sagte der Vater; „du mußt jetzt Ruhe haben. Und die Mutter bleibt bei dir . . ."

„ . . . bis ich dich mit heimnehmen kann," ergänzte sie, wobei freilich verdächtiges Zucken ihr um die Mundwinkel spielte.

„Ich kann schier nichts essen," sagte der Kranke, nachdem die Eltern sich entfernt hatten, „die Freude hat mich satt gemacht. O, wer hätte das gedacht!"

* * *

„Es geht abwärts mit dem armen Burschen," sagte der Stabsarzt einige Tage später zum Domkapellmeister, der den Militärgeistlichen gebeten hatte, ihm den schwerkranken Rudi auch weiterhin zu überlassen. „Hab's ja von Anfang an gesagt."

Und Herr Franz Brosian nickte gedankenvoll dazu.

„Wird wohl das beste sein für den Rudi," sagte er sich im stillen; „jetzt ist er voll der Reue und der heiligsten Vorsätze für seine Zukunft; aber würde er auch treu

bleiben, wenn ihm wieder die volle Gesundheit zuteil würde? Würde er die schweren Kämpfe im Innern und von außen her gegen die zahlreichen Gelegenheiten und Versuchungen zum Rückfall ins alte Leben auch immer bestehen? Würde er seinem Willen die nötige Kraft immer wieder zuführen, das heißt dem Gebet und den anderen Gnadenmitteln treu bleiben? Wie viele haben schon ernstlich gebrochen mit einem verlornen Leben, sind aber später wieder zurückgefallen, weil es ihnen zu lästig war, sich an die Kirche und ihre Mittel zu halten — und das Ende ist schlimmer geworden als alles Vorhergehende! . . ."

Ja, der arme Rudi ging sichtlich dem Sterben entgegen. Sein Gesicht war verändert, todähnlich müde lag er im Bett, und nur mühsam kamen die Worte ihm aus dem Munde.

Die Mutter saß ihm zur Seite, keinen Blick wendete sie weg von dem Sohne.

Der Domkapellmeister betete etwas vor und sprach ihm dann Trost und Mut zu.

„Ich bin zufrieden," sagte leise der Kranke, „g'rad', wie Gott will."

„So ist's recht, Rudi," lobte der Geistliche, „wie Gott will: Leben oder Tod, Gesundwerden oder Sterben. . . . Und — wenn letzteres sein müßte, Rudi — hättest nichts mehr zu sagen, zu fragen, zu verlangen, hast gar nichts mehr auf dem Herzen?"

Der Todkranke richtete das dunkle Auge forschend auf den Priester, dann sprach er: „Ich weiß nichts mehr — von mir aus ist alles in Ordnung — möchte nur, daß es mir immer so ist."

„Gott sei Dank, Rudi!"

Die Mutter wischte sich die Augen.

Und jetzt fuhr der Kranke fort: „Wenn ich sterben muß, dann sag' ich, ich will's auch, wie es Gott will . . . gerne, gerne . . . für meine Sünden . . . mein schlechtes Leben . . . Hab's nur verdient, jawohl, jawohl! . . ."

„Rudi, Gott wird dir's lohnen, was du jetzt gesagt hast, und wird dir's reichlich anrechnen. Und nun, behüt' dich Gott, Rudi, und Sie, Frau Mutter. Heute abend will ich wieder nach euch sehen." — —

Etwa um die Mitte des Nachmittags schnaufte ein Soldat daher: „Herr Benefiziat möchten gleich ins Lazarett kommen, läßt der Herr Stabsarzt sagen, der Mann liegt im Sterben."

Augenblicklich machte sich Herr Brosian auf. Sein Mütterchen versprach ihm, in die Josephskapelle des Domes zu gehen und dort für seinen Schützling zu beten.

Der Sterbende war, wie es schien, bewußtlos. Das Auge begann zu brechen, der Atem ging mühsam. Die arme Mutter wischte dem Sohn immer wieder den Todesschweiß von der bleichen Stirne. Der Stabsarzt trat zurück, als der Geistliche, mit dem er einen ernsten Blick gewechselt hatte, sich über den Daliegenden beugte. Dann begann dieser die kirchlichen Sterbegebete mit ihren herrlichen, reichen Segnungen halblaut zu verrichten. Die wenigen im Krankensaal anwesenden Soldaten hatten sich, soweit sie nicht selbst im Bette lagen, nach der andern Seite hin zurückgezogen.

Jetzt schien der Sterbende zu sich zu kommen. Er schaute auf und blickte den Herrn Brosian an. Ein Zug der Freude ging über sein Gesicht.

„Gott Lob und Dank," kam's ihm aus dem Munde, „Gott Lob und Dank! . . ."

„Ja, Gott Lob und Dank, Rudi, für seine unendliche Barmherzigkeit — in alle Ewigkeit," antwortete feierlich der Priester.

„Macht — mir 's Kreuz — Mutter . . ."

Weinend beugte sie sich über den Sohn und tat, wie er verlangte. „Gott segne dich, Rudi! . . ." Weiter konnte sie nicht sprechen.

Der Sterbende hob den Kopf etwas empor. Und nun geschah etwas Überraschendes.

„Gro—ßer — Gott, — wir — lo—ben — dich!" kam's in hohlem, halb heiserem Sange, ein Wort ums andere, aus dem Munde des Sterbenden. Die Hände hoben sich empor, das Auge blickte klar nach oben, und auf dem todbleichen Angesicht lag der Ausdruck höchster Feierlichkeit. Von seiner Umgebung schien Rudi nichts mehr zu sehen und zu wissen. Seine letzte Lebenskraft konzentrierte sich in dem Lobgesang und in dem darinliegenden letzten Gebete seiner Seele.



„Herr — wir — preisen — deine Stärke!" klang's weiter und weiter. Totenstill war's im Krankensaal geworden; niemand rührte sich, um den Sterbenden nicht zu stören.

„Wie du warst — vor — aller Zeit," kam's nur mehr schwach ihm aus der Brust, „so bleibst du — — —"

Im Röcheln des Verscheidens verschwanden die letzten Silben. „In Ewigkeit!" mochte der Schutzengel des Verstorbenen vollenden.

* * *

Der Domkapellmeister kehrte vom Gottesacker zurück, wo er der Beerdigung des Soldaten angewohnt hatte. Einen Umweg machte er; er mußte allein sein. Abwärts schritt er, dem Strom entlang, der sein eintöniges Lied vom ewigen, rastlosen Wandern und Wallen sang — herauf zu den blühenden Bäumen und grünenden Wiesen und dem einsamen Wanderer. Und diesem war die Seele voll von den Eindrücken der letzten Tage — und besonders der letzten Stunde. Der von der Stadt her tönende Grabgesang der Glocken, dazu der knöcherne, dumpfe, von Pausen unterbrochene Trommelschlag zum „langsamen Schritt" der Kompagnie, die ernsten Kommandorufe, die Gebete des Militärgeistlichen am Grabe, das Knattern der dreifachen Salve — darüber der wundersam schöne Frühlingstag, der strahlende Sonnenschein, der süße Blütenduft, der Amselsang und Finkenschlag aus den Bäumen — und wiederum über all dem das „Großer Gott" aus dem Munde des Sterbenden, so übervoll des Glaubens und des seligen Friedens, der Freude und des Jubels der geretteten Seele, ein Sieges- und Triumphgesang über Tod und Hölle und ein Lobgesang auf Gottes unermeßliche Barmherzigkeit: das wob sich durcheinander in Kopf und Herz des Dahinwandelnden mit frommer Macht, das fügte und formte sich in ihm zu einer Symphonie des Dankes, des Lobes, des Preises und der Bitte. Und die Blüten dufteten, die Vögel sangen, die Wiesen grünten, der Strom rauschte weiter und weiter . . . .

Es war Abend, die Glocken vom Dom und den andern Kirchen sangen den „Engel des Herrn" als frommen Abendgruß über die Stadt hin, da schritt der Herr Domkapellmeister Brosian langsam durch den Kreuzgang seiner Wohnung zu.

Und als die Nacht hereingebrochen war, da saß er im halbdunkeln Zimmer, das nur etwas vom Mondglanz erleuchtet war, am Flügel. Unter seinen Händen aber sang's und klang's gar wunderbar und herrlich aus dem Instrument: jetzt in den Schauern heiliger Furcht und Ehrfurcht, jetzt in frommem, kindlichem Beten, jetzt in süßem, hellem Locken der Gnade, jetzt im überirdischen Sange der Heiligen und Engel, jetzt in der Pracht und Majestät der Gottesnähe und Gottesgröße und dann im brausenden Zusammenklang aller Stimmen des Himmels und der Erde zum großen, himmelansteigenden, übergewaltigen *Te Deum laudamus, te Dominum confitemur:* „Dich, o Herr, Gott, preisen wir, dich bekennen und an dich glauben wir!"

Eine Stunde oder auch zwei Stunden später — der Domkapellmeister wußte es nicht — stand er an seinem Schreibpult. Sein begonnenes Tedeum, das er nicht mehr angeschaut, an das er nicht mehr gedacht hatte, seitdem er zum todkranken Rudi ins Militärlazarett geholt worden war, lag vor ihm.

Er überflog die Notenschrift und lächelte mitleidig. Dann nahm er die Bogen, riß langsam einen um den andern mitten durch und warf sie in den Papierkorb. Und hierauf begann er zu schreiben, fieberhaft, ohne mehr aufzuschauen. Ein neues Lied: das Tedeum, welches jetzt seine Seele erfüllte und welches aus ihr sich ergoß in mächtigem Strome heiliger Harmonie, ein Gebet und Kunstwerk zugleich, so wie er es anfangs erstrebt hatte, ohne dem Ziel näherzukommen — jetzt ist es entstanden.

Besprechungen

Kreitmaier, Jos., S. J., W. A. Mozart. Eine Charakterzeichnung des großen Meisters nach den literarischen Quellen. XXIII u. 249 S. und 4 Bilder. Düsseldorf, L. Schwann, 1919. Geb. 5.50 ℳ.

Ein neues Buch über Mozart bedarf bei der weitläufigen Mozart-Literatur einer sehr starken Begründung. Der Verfasser gibt sie uns („Leitgedanken" S. XII) mit folgenden Worten: „Weder eine Lebensbeschreibung noch eine Darstellung des künstlerischen Entwicklungsganges unseres großen Meisters will dieses Buch bieten, sondern einen Blick in seine Seele und in seinen Charakter, wie er sich aus den vorhandenen Quellen Zug um Zug zusammenstellen läßt." Die Hauptquelle bilden für den Verfasser die Briefe der Familie Mozart, die Prof. Schiedermair 1914 in einer fünfbändigen, modern-wissenschaftlichen Ausgabe erscheinen ließ. Auffallen muß, daß Kreitmaier in seiner Literaturangabe der neuen Mozartbücher das umfangreiche Werk von K. Storck, „Mozart" (Stuttgart 1908), nicht nennt, das neben Prof. Fleischers „Mozart" (Berlin 1900; vgl. daselbst S. X) ebenfalls „die Erkenntnis der Persönlichkeit Mozarts als der Quelle seiner Kunst" in „eindringender Psychologie" zu schildern versucht. Dafür aber hat sich der Verfasser um so eingehender mit Schurigs zweibändiger Mozart-Biographie beschäftigt, ja ich möchte fast glauben, daß die wenig objektive Art, mit der Schurig vielfach den Menschen Mozart und namentlich dessen Vater Leopold behandelt, daß die atheistische, aggressiv feindliche Weltanschauung, die er in die kernkatholische Familie Mozarts hineinprojiziert und so ein ganz falsches Bild entwirft, das vorliegende Buch Kreitmaiers veranlaßt haben. Wie dem auch sei, jedenfalls darf mit Genugtuung konstatiert werden, daß Kreitmaier die psychologisch-feinfühlige Arbeit, der er sich unterzogen, in den 10 Kapiteln trefflich gelöst hat: es ist ein Mosaikbild von vielen kleinen Steinchen, das er aus den Briefen der Familie Mozart zusammengesetzt und von dem er jedes Steinchen einzeln in die Hand nahm und gegen das Licht hielt und dann erst dem Gesamtbild mit Liebe und Sorgfalt einfügte. Und wo er zu matte oder zu grelle Farben, wo er Farbenfehler auffand, da hat er sie nicht retuschiert, um das Gesamtbild harmonischer zu gestalten, sondern hat sie in der Naturfarbe belassen. Da Kreitmaier ferner die Mozarts, namentlich Wolfgang, in ihrer frischen und ungekünstelten, offenherzigen Sprache reden läßt, so erhalten wir nicht bloß ein ungemein tiefgehendes und lebenswarmes, sondern auch ein objektives und wahrheitsgetreues Charakterbild des Meisters und seines Vaters (vgl. z. B. die Kapitel „Religiöse Erziehung und Entwicklung", „Bei den Dreipunktebrüdern" usw.), wenn auch damit nicht gesagt sein soll, daß wir den Ausführungen des Verfassers in allem und jedem zustimmen müssen. Die Darstellung selbst ist klar und wahr, oft warm und herzlich; die beigegebenen Bilder verraten eine sorgfältig wählende Hand; die Ausstattung ist geschmackvoll. — Auf Einzelheiten können wir bei dem knapp zugemessenen Raum leider nicht eingehen; nur eine Frage an den Verfasser: Warum der Zweifel in das Geburtsdatum Leopolds, das uns unser klassischer Mozart-Biograph Jahn gibt? Auch die S. 12 mitgeteilte Augsburger Taufurkunde sagt doch ganz deutlich *„circa primam matutinam"*, also der 14. November 1719?

Riemann, Dr. H., Analyse von Beethovens Klaviersonaten. II. Teil. Berlin, Max Hesse. Ungeb. 8 ℳ.

Dem im Februar-Heft der *Musica sacra* (S. 32) angezeigten I. Teil der Analysen von Prof. Riemann ist nun rasch der II. Teil gefolgt; er enthält die Sonaten XIV—XXVI und zwar die meistgespielten, wie die *Sonate pathétique,* Op. 13 in *C*-moll, die *Sonata pastorale,* die Mondscheinsonate, die große *Es*-dur-Sonate, Op. 31/III usw. Wiederum leistet hier der Gelehrte und Pädagoge Riemann ernste, positive und systematische Arbeit, nicht ästhetisch-dehnbare Intuition; das klare Aufzeigen der Sätze, das Herausschälen der Themen, belegt mit reichen Notenbeispielen, bietet reichsten Gewinn für jeden Beethovenspieler.

Meyer, F., Berühmte Geigen und ihre Schicksale. (10. Bdchen. der Tongerschen Musikbücherei). Köln, Tonger. 2 ℳ.

Nicht an ein tiefschürfendes Buch, wie z. B. Lüttendorff, Die Geigen- und Lautenmacher vom Mittelalter bis zur Gegenwart (2. Aufl. 1913), oder Dörstel, Violintechnik oder Geigenbau (1912), Niederheitmann, Cremona (1909), Fuchs, Streichinstrumente (1907) dürfen wir hier denken, sondern an eine musikalische Plauderei, die unseren Dilettanten vieles Interessante von den großen Meistern des Geigenbaues und ihren Werken zu sagen weiß, die bekanntesten aus ihnen, wie z. B. die „Kanone" Paganinis usw. im Bilde vorführt, ihre fabelhaften Preise notiert usw., kurz — ein liebenswürdiges Büchlein kleinen und großen Geigern zum Nutzen und zur Unterhaltung.

Blume, Cl., S. J., Brevier und Messe. Regensburg, Fr. Pustet. 2 ℳ.

Im Februarheft (S. 32) haben wir die gehaltvollen „Liturgischen Studien" von Univ. Prof. Dr. Schäfer (4 Bände, Regensburg, Fr. Pustet) besprochen, die als wissenschaftliches Werk in erster Linie für die gelehrten und theologischen Kreise bestimmt sind, heute können wir ein Büchlein anzeigen, das sich an die gebildeten Laienkreise wendet. In 3 Teilen (I. Der altchristliche Gebetsgottesdienst, II. Die liturgischen Tagzeiten oder das Breviergebet, III. Ritus des Meßopfers) zeigt der gelehrte Verfasser die Grundlinien von Brevier und Messe in eindringlicher und einfacher Weise, trotzdem aber überall basierend auf den neuesten Forschungen und Resultaten der liturgischen Wissenschaft. Was er z. B. über den „Kanon der Messe" sagt, ist ein Meisterstück der zusammenfassenden Darstellung, aus dem auch der Theologe noch manches lernen kann; freilich scheint mir besonders das 1. Kapitel „Der Kanon in seiner ältesten Form" für das Volk etwas zu schwierig zu sein. Speziell den Kirchenmusiker wird der Anhang „Das gesanglich-musikalische Gepräge der Gesangsgruppen und ihre Entwicklung" interessieren. Das treffliche Büchlein ist geeignet, die angestrebte „Popularisierung der Liturgie" um einen mächtigen Schritt vorwärts zu bringen.

Beck, R., Die heilige Kar- und Osterwoche. 2. Aufl. Regensburg, Fr. Pustet. Geb. 3.20 *M.*

Abermals ein Büchlein zur Popularisierung der Liturgie, das „die kirchliche Feier vom Palmsonntag bis zum Weißen Sonntag zum Gebrauch für das Volk nach den liturgischen Büchern im Auszuge" enthält. Gerade die Karwoche weist ja einen so reichen Schatz an tiefinnigen und tiefsinnigen Gebeten auf, umrankt von den herrlichsten Zeremonien, wie fast keine andere Zeit des Kirchenjahres. Welch nachhaltigen Eindruck der Ritus der *„Settimana Santa"* auch auf Andersgläubige von jeher gemacht hat, und zwar auch auf „große Geister", wissen wir aus den römischen Reisebriefen Goethes, Mendelssohns u. a. Aber auch das katholische Volk soll tätigen und verständnisvollen Anteil daran haben und wenn nicht den Kindern in der Schule und den Erwachsenen in der Predigt die Liturgie der Karwoche nähergebracht wird, so bleibt nur der Weg des Selbstunterrichts, wie er sich im vorliegenden Büchlein so klar und übersichtlich niedergelegt findet: die Meß- und anderen Gebete (auch die Passion) in deutscher Übersetzung mit vorausgeschickter Erklärung der Zeremonien. Das Büchlein ist zwar nicht gerade für den Kirchenmusiker bestimmt, aber er kann es bis zum Erscheinen des Vatikanischen Offiziums *Hebdomadae Sanctae* — das Referent nach dem Vorbild der beliebten Haberlschen Ausgabe der *Medicaea* unseren Kirchenchören mit Noten mundgerecht machen wird — mit Nutzen gebrauchen; allen Kirchenbesuchern aber wird es zweifellos das „Karwochenbüchlein" werden, zumal seine hübsche Ausstattung die Kriegszeiten fast gar nicht erkennen läßt.

Hartmann, K., Orgelbegleitung zur *Missa pro defunctis (Editio Vaticana),* ausgearbeitet nach den Grundsätzen von Prof. J. Renner. Regensburg, Fr. Pustet. 2.60 *M.*

„Verfasser durfte während seiner Studienzeit an der Regensburger Kirchenmusikschule oft dem liturgischen Spiele seines Lehrers, Prof. Renner, im Regenburger Dome lauschen und war stets für dessen Begleitung der Choralgesänge eingenommen. Nach den Rennerschen Grundsätzen hat der Verfasser nun diese Orgelbegleitung ausgearbeitet. Choralbegleitungen gibt es zwar viele, gute und schlechte; aber die Ideen Renners auf dem Gebiete der Choralbegleitung weiteren kirchenmusikalischen Kreisen bekanntzumachen, dürfte dieser meiner Ausgabe Daseinsberechtigung verschaffen." (Vorwort.) Wir haben in diesen Blättern wiederholt klar und deutlich unsere Anschauungen über die Begleitung des gregorianischen Chorals präzisiert und können kurz auf die betreffenden Artikel und Referate verweisen. Daselbst hoben wir auch die ideale Choralbegleitung Prof. Renners hervor, die — ohne Engherzigkeit — auf diatonischen Boden basierend, den gregorianischen Weisen ein homogenes Gewand zu weben versteht. Mit Begeisterung nahmen fast alle seine Schüler an der Kirchenmusikschule die Prinzipien ihres Lehrers mit hinaus in die Praxis, und Karl Hartmann ist nun der erste, der eine unter den Augen seines Lehrers entstandene Probe den kirchenmusikalischen Kreisen mitteilt, namentlich jenen Schülern, die schon längst eine Choralbegleitung aus der Feder des Regensburger Domorganisten ersehnten, aber nicht erhalten konnten. Die Folge dieser Publikation wird nun wohl die sein, daß man eine Choralbegleitung zu den notwendigen Festen des *Graduale Romanum* vom Meister selbst wünschen wird; neben der vollständigen Begleitung von Mathias würde ein solcher Auszug auf eine beifällige Aufnahme sicher rechnen dürfen. Einstweilen aber möge die gut gearbeitete Orgelbegleitung Hartmanns in ihrem schönen Format die weiteste Verbreitung finden, schon aus dem Grunde, da ja das Choralrequiem zum eisernen Bestand und täglichen Brot unserer Chorregenten gehört.

Aus der Redaktionsstube

H. Dr. Hr. Mn. Der Grund, warum Papst Benedikt XV. in einer kürzlich stattgehabten Audienz dem französischen Kardinal Dubois die Ausbreitung der römischen Aussprache des Kirchenlateins so warm empfahl, war wohl der, daß dadurch die französische Aussprache desselben endlich beseitigt werden solle. H. Dr. wissen ja selbst aus eigener Erfahrung, wie häßlich das *„Dominüs vobiscüm"* und das *Et cüm spiritü tüo* in den französischen Kirchen klingt. Im übrigen haben die Benediktiner von Solesmes — jetzt auf der Insel Wight, südlich von England — schon längst die italienische Aussprache angenommen, die mir persönlich viel mehr gefiel als unsere sog. klassische Aussprache; Sie glauben nicht, wie ungemein weich und fließend der Choralgesang dieser französisch-englischen Benediktiner klang. — **H. R.,** Chorrektor, **Gd.** (Rheinland). Die betreffende Wittsche Offertoriensammlung ist in vier Bänden bei der Firma Pustet, hier erschienen; neuaufgelegt wurde sie von Haberl und ergänzt von Griesbacher. — **H. H. Al. Rgr., Nbg.** Sie haben recht; es ist lebhaft zu bedauern, daß das *Officium Hebdomadae Sanctae* der *Editio Vaticana* noch immer nicht erschienen ist, zumal es schon seit einigen Jahren fertiggestellt sein soll. Aber für 1920 wird es wohl da sein. — **H. Dr. S. Dd.** (Sachsen). Das neueste Buch R. Casimiris betitelt sich: *„Il Codice 59" dell Archivio musicale Lateranense. Autografo di Giov. Pierluigi da Palestrina. Roma 1919.* 138 u. 27 Seiten Noten u. 10 Tafeln, ein interessantes Werk! Frdl. Gruß! — **H. O.,** Amtsrichter, **Hlbrn.** (Württembg.). Das K. J. ist seit dem 24. Jahrg. 1911 nicht mehr erschienen, also ein Abdruck Ihres Manuskripts zu meinem Bedauern unmöglich; wenden Sie sich vielleicht an die *„Musica Divina"*, Wien-Klosterneuburg (St. Martin). — **H. S. Brdr.,** f. Musikdirek., **Vdz.** (Liechtenstein). Meine herzlichste Gratulation zum neuen, ehrenvollen Posten. Ihren Wunsch zu erfüllen, ist leider nicht möglich. Das muß sich alles aus Ihrer bisherigen und zukünftigen Praxis ergeben. Besten Gruß!

Druck und Verlag von Friedrich Pustet in Regensburg

MUSICA SACRA

Monatschrift zur Förderung der katholischen Kirchenmusik

Begründet von Dr. F. X. Witt, herausgegeben von
Prof. Dr. phil. & theol. Karl Weinmann
∴ Direktor der Kirchenmusikschule Regensburg ∴

52. Jahrg. 1919 6. Heft / Juni

Josef Groiß / Von Dr. Max Sigl

Zu seinem 30. Todestag



Neben Witt und Haberl, Haller, Renner sen. und anderen verdienten Förderern der kirchenmusikalischen Restauration vor fünfzig Jahren stand noch ein Mann an der Wiege des Cäcilienvereins, der auf unserer Seite bisher gänzlich mit Stillschweigen übergangen wurde, der aber keineswegs vergessen werden darf: Josef Groiß.

Ein jeder, der für ein wissenschaftliches oder künstlerisches Ideal seines Lebens Hang und Interesse einsetzt und es überzeugungstreu verficht bis zu seinem Ende, wünscht und verdient seine geschichtliche Namensrettung. Der Name Groiß ist verschollen und in keinem kirchenmusikalischen Handbuch zu finden, seit Pfarrprovisor Josef Trißl von Ascholtshausen in der pfarrlichen Sterbematrikel (Band 1864—1891, Seite 237, Nr. 21) den Eintrag machte: „Josef Groiß, Pfarrer von Ascholtshausen, am 19. Juni 1889, nachmittags 6¾ Uhr, an einem Leberleiden im Alter von 57 Jahren gestorben. War 22 Jahre 5 Monate Pfarrer von Ascholtshausen." Wenn nachstehender Überblick über Groiß' Leben und Wirken vornehmlich als Kirchenmusiker imstande ist, den geschätzten Leser von der vollen und aufrichtigen Hingabe einer ganzen Persönlichkeit an einen hohen künstlerischen Zweck zu überzeugen, dann dürfte gerne auch erreicht werden, worauf es uns offen gestanden ankommt: die historische Ehrenrettung dieses edlen Mitkämpfers und Helfers für die große cäcilianische Sache.

Beachten wir zunächst den äußeren Lebensgang.

Groiß war geboren am 10. November 1832 als der Sohn eines Schullehrers zu Walkertshofen bei Mainburg. 1844—1847 besuchte er, beim Eintritte in die Anstalt bereits zwölfjährig, die ersten drei Lateinklassen in Scheyern „mit sehr großem Fleiße und ausgezeichnetem Betragen", wie die Zeugnisse sagen. Die vierte Lateinklasse, sowie die vier Gymnasialklassen absolvierte er mit Note II zu Regensburg im Jahre 1852. Am dortigen Lyzeum genoß er auch seine philosophische und theologische Ausbildung. Auch das Lyzealstudienzeugnis weist aus, daß er seine Vorlesungen „sehr fleißig frequentierte". Im Jahre 1856 zum Priester geweiht, feierte er in seinem Geburtsorte Walkertshofen sein erstes hl. Meßopfer und durfte infolge einer schweren Erkrankung des Ortspfarrers Heindl unter dessen Obhut dort auch seine ersten seelsorgerischen Schritte tun. Wenn er nicht, damals schon von nicht fester Gesundheit, inzwischen krankheitshalber beurlaubt war, blieb er 2 Jahre, bis zum August 1858, in seiner Heimat als Hilfspriester angestellt. Von dort wurde er oberhirtlich als dritter Kooperator von Altheim angewiesen, aber schon im folgenden Jahre treffen wir ihn als Organist des Stiftes St. Johann in Regensburg. Nach acht Jahren rückte er zum Chorregenten des genannten Stiftes vor, und im folgenden Jahre, 1866, nahm er auch noch das Amt eines Stiftsadministrators hinzu. Leider führten aber den nun ins Geleise gehobenen und noch jungen Mann für uns leicht zu enthüllende Gründe jetzt schon von Regensburg weg und versetzten ihn — für die damalige Zeit vielleicht noch mehr unbegreiflich wie etwa heute — in die künstlerische

Einsamkeit eines kleinen Landdorfes. Am 3. Februar 1867 treffen wir Groiß als Pfarrprovisor von Ascholtshausen (bei Mallersdorf), und schon am 10. gleichen Monats zeichnet er sich in der Taufmatrikel als Pfarrer des Ortes.

Doch, wie gesagt, schon 1872 beginnen seine Gesuche um Kranken- und Erholungsurlaub; das erste Mal wegen eines Halsübels, im nächsten Jahre aber wegen „zerrütteter Gesundheitszustände“, von welchen er im Bade Mariabrunn Befreiung suchte, ebenso im Jahre 1875. Tatsächlich scheint durch diese Vorsicht sein Gesamtbefinden wieder gekräftigt worden zu sein, denn erst nach vierzehn Jahren, im Mai 1885, mußte er durch seinen Nachbarpfarrer, den um die Pfarrkirche Holztraubach so verdienten Pfarrer Riblinger, seinem hochwürdigsten Bischofe die Bitte um Admission eines Aushilfspriesters vortragen, da er an Blinddarm- und Leberentzündung schwer und bedenklich erkrankt sei. Vier Jahre lang noch widerstand der energievolle und lebenswillige Mann den häufigen und verschiedenartigen tückischen Anfällen; mehr als zwei Dezennien stand er einer zerstreuten, mit entlegenen Filialen und durch häufige sonntägliche Auswärtsgottesdienste erschwerten Seelsorgegemeinde als Pfarrer vor, immer mit gleicher Bereitwilligkeit und Genauigkeit, von der die amtlichen Pfarrbücher und Register in endloser Seitenfolge lobend sprechen.

Einer Verbreiterung und Vertiefung seiner musikalischen Kenntnisse war mit seinem Wegzuge von Regensburg vollends der Weg abgeschnitten. Ein größerer Bleibewille und längerer Verkehr mit Meister Haller hätte das in der väterlichen Schule Erlernte sicher auf eine hohe Stufe der Künstlerschaft gefördert; so aber müssen wir den Schluß ziehen, daß er selbst dies nicht gesucht habe, oder daß man damals wie das landläufige Verständnis so auch an leitender Stelle noch das Bestreben der wenigen, so angelegentlich in den Dienst St. Cäcilias sich stellenden Männer nur als eine persönliche Aktion betrachtete, vor deren Tragweite man sich jetzt noch verschließen konnte.

Nichtsdestoweniger hat Groiß, wie die beträchtliche Anzahl seiner Werke zeigt, neben seiner seelsorgerischen Berufsarbeit Lust und Zeit gefunden, das kirchenmusikalische Ideal, die kirchliche Musik sich selbst wieder zurückzugeben, mit dem entschlossenen Dr. F. X. Witt zum Siege führen zu helfen. Groiß stand aber, gleich wie Haller, gänzlich abseits von den vielen und mitunter heftigen literarischen Debatten; er beschränkte sich auf die demselben Interesse dienende und gleich notwendige praktische Arbeit: auf die kirchenmusikalische Komposition. Wie sehr er hier die Bedürfnisse der Praxis und des täglichen Bedarfes von den Verhältnissen seiner Stellung, also der kleinen und Landchöre aus, beurteilte, dafür spricht bei ihm die Bevorzugung des dreistimmigen Satzes oder die Doppelbearbeitung für drei und vier Stimmen.

Lassen wir zunächst die Serie seiner Kompositionen folgen, wie wir sie, meist mit recht freundlichen Besprechungen versehen, den verschiedenen Verlags-Katalogen entnommen haben:

Vesperae in festis B. M. V. per annum für 1 oder 3 Singstimmen mit oder ohne Orgel.

Requiem für 1 Singstimme mit Orgel nach dem kleinen 4 stimm. Requiem in *Es* von Kaspar Ett.

Gelobt sei Jesus Christus, abwechselnd mit dem Texte „Gegrüßt seist du, Maria“, für 4 stimm. gem. Chor mit Orgel. (Part. 1.60 *M*, Stimmen je 25 *Pf*.)

Te Deum laudamus für 4 stimm. gem. Chor, 3 stimm. Frauenchor oder einstimmig mit Orgel. (Part. 80 *Pf*, Stimmen je 20 *Pf*.)

Zwölf Gesänge zu Ehren Mariä für 4 stimm. gem. Chor, mit oder ohne Orgel oder einstimmig mit Orgel. (Part. 1.40 *M*, Stimmen je 40 *Pf*.)

Die Offertorien an den Festen zu Ehren Mariä, einstimmig mit Orgel. (Part. 1 *M*, Stimme 30 *Pf*.)

Vesperae in Communi Dedicationis Ecclesiae für 1 oder 3 Singstimmen mit oder ohne Orgel. (Part. 1.50 *M*, Stimmen je 40 *Pf*.)

Missa in hon. B. M. V. cum Offert. Ave Maria, einstimmig mit Orgel (Orgelsatz 3 stimm.). (Part. 1 *M*, Stimme 40 *Pf*.)

7 *Adjuva nos* und 3 *Pange lingua*, ein- und mehrstimmig, auch ausführbar mit 1 Stimme und Orgel, für kleine Chöre bearbeitet für 4 stimm. gem. Chor. (Part. 80 *Pf*, Stimmen je 15 *Pf*.)

Requiem und Libera für 1 Singstimme mit Orgel. (Part. 1.20 *M*, Stimme je 20 *Pf*.)

Miserere (Ett) für 3 Oberstimmen mit Orgel. (Part. 1.20 *M*, Stimmen je 20 *Pf*.)

Missa in hon. S. Patris Josephi una cum Offert. pro ejusdem Festo, „Veritas mea“ für 1 Stimme und Orgel. (Partitur 1.30 ℳ, Stimme 25 ₰.)

Missa pro Defunctis (Witt, Op. 42a), einstimmig mit Orgel. (Part. 1.25 ℳ, Stimme 25 ₰.)

5 Vesper-Psalmen und Magnifikat in *I. Vesperis de Communi Conf. Pontif.*, ein- oder mehrstimmig mit Orgel. (Part. 1.20 ℳ, Stimmen je 25 ₰.)

Missa pro Def., für 4stimm. gem. Chor, nach einem Requiem von Schinn (Pustet). (Partitur vergriffen, Stimmen 50 ₰.)

Gerade mit diesem letztgenannten Werk, um mit ihm zu beginnen, hat sich Groiß ein besonderes Verdienst geschaffen, denn er hat es der Vergessenheit entrissen. Nicht bloß das Werk, auch den Komponisten, unseren Landsmann Schinn, von dem niemand mehr wußte.[1] Das würdige, ganz im Stile von Etts überall verbreitetem *Es*-Dur-Requiem durchgeführte Opus lebt nur mehr, wie es scheint, auf dem Chore der Niedermünsterkirche zu Regensburg, und ich verdanke es einer gelegentlichen Bemerkung Prof. Renners, auf dasselbe gestoßen zu sein. Er selbst urteilt (in einem Briefe an mich vom 22. 2. 1919): „Mir gefällt das Requiem sehr gut; es ist mäßig modern gehalten und die Stimmungen des Textes sind gut und oft recht eindringlich zum Ausdruck gebracht.“ Die Partitur erschien in der *Musica Sacra* 1881 und Fr. Könen sagte dazu: „Diese einfach gehaltene Komposition macht einen sehr würdigen, dem Requiem durchaus entsprechenden Eindruck: Melodie und Harmonie sind eigenartig gestaltet und bei der reicheren Verwendung der Harmoniemittel der neuen Tonkunst wird die Komposition auch jene ansprechen, die vielleicht nach dieser Seite hin etwas verwöhnt sind.“ Heute ist übrigens unser Chor im Anhören der chromatischen Harmonie so geübt, daß uns die unschuldigen Auflösungen Schinns nicht im mindesten stören, ja vielleicht nicht einmal zum Bewußtsein kommen, und wir können nichts angelegentlicher betreiben, als dieses dankbare Werk durch Neuauflagen den Chören wieder zuzuführen.

Von den anderen Schöpfungen unseres Komponisten hat die Josefs-Messe sich ungezählte Freunde zu verschaffen vermocht. Erst im vorigen Jahre ist sie im Pustetschen Verlage in 6. Auflage erschienen. Daß hier, wie auch in der bei Schwann erschienenen Marien-Messe, die Orgelbegleitung nur dreistimmig ist, zeigt, daß die Messen eigentlich für die dreistimmige Ausführung gedacht waren; die Alt- und Baßstimmen ließen sich denn auch sehr leicht entnehmen. Groiß' Stil ist genau derjenige Hallers, nur blickt hier mehr der Organist durch, wenn auch die Form noch so einfach und schmucklos ist. Zeile für Zeile sieht man die festen, akkordtragenden Schritte der Unterstimme, die mit damals begreiflicher, fast halsstarriger Regeltreue das ganze Werk durchgehen und die programmatische Absicht hervorkehren.

Auch in seinen vierstimmigen Arbeiten hat sich Groiß mit derselben Treue an die rein diatonische Schreibweise, d. i. an den harmonischen Schulsatz gehalten. Von einer größeren Vorliebe für diese Gattung — es sind nur das Te Deum, die zwölf Mariengesänge, die *Adjuva nos* und die 5 Vesper-Psalmen vierstimmig — hat ihn wohl die durch die damaligen Verhältnisse besonders diktierte Rücksichtnahme auf die Landchöre abgehalten. Sie alle aber bestätigen ausnahmslos, daß ihr Schöpfer mit voller Gewandtheit und Originalität die Form beherrschte und den einzelnen Stimmen auch schöne Aufgaben zu stellen wußte.

Neben seiner Josefs-Messe haben vor allem seine Vespern Eingang in unsere Chöre gefunden. Auf den Kirchenchören Niederbayerns fand man sie vor 25 Jahren überall, und heute noch werden sie recht gerne gebraucht. Damals hörte man ja kirchliche Vespern auf den Landchören selten, und Groiß' Arbeiten waren vielleicht die ersten, welche die „durchkomponierten“, meist lieder- oder motettenhaft behandelten Vespern bzw. Psalmverse — die durchkomponierte Vesper war also doch eine oft arg gekürzte — verdrängen halfen. Diese Absicht spricht Groiß im Vorwort zu den 5 Vesperpsalmen

[1] Schinn Georg war geboren zu Sinzing bei Regensburg am 14. September 1768, ergriff, nachdem er seine Hochschulstudien vollendet hatte, die Musik als Lebensberuf, trat in die Kapelle des fürstlichen Hofes von Eichstätt als Flötist ein und machte Kompositionsstudien bei dem dortigen Domkapellmeister W. Bachschmid und später bei Michael Haydn. 1808 trat er in das Münchener Hoforchester ein und blieb hier bis zu seinem Tode. Er starb am 18. Februar 1833. Seine Kirchenkompositionen waren zum Teil weit bekannt und geschätzt.

mit Magnifikat, die schon im Dezember 1878 in zweiter Auflage (Coppenrath-Regensburg) erschienen, selber aus mit den Worten: „Da die Kirchenmusik ein Teil der Liturgie ist, so darf auch der kleinste Chor keine Ausnahme machen, und es müssen auf jedem Kirchenchore auch die kirchlichen Vorschriften wenigstens nach Möglichkeit befolgt werden. Darum war bei der Bearbeitung dieser Vesper nur beabsichtigt, etwas Leichtes, und nicht allein für mittlere, sondern auch für ganz kleine Chöre Brauchbares zu bieten, und wenn ich durch diese leichte Komposition etwas beitrage, daß auch auf kleineren Chören die unkirchlichen Vespern zurückgelegt werden, und man zur Überzeugung kommt, es könne auch mit wenigen Kräften Kirchliches aufgeführt werden, dann habe ich meinen Zweck erreicht." Einen anderen praktischen Vorteil erreicht das Opus dadurch, daß es mit Hinweglassung der Baßstimme und Versetzung des Tenors um eine Oktave mit der Begleitung der Orgel auch für dreistimmige Frauenchöre verwendbar wird. Groiß' Vespern stehen aber nicht in dem künstlerisch so einheitlich wirkenden und praktisch so dankbaren Falsibordonisatze, sondern von den geraden, also mehrstimmigen, bzw. nicht choralen Sätzen ist jeder Vers neu komponiert. Dies vermehrt allerdings die Arbeit der Einübung, dafür aber kann eine solche Vesper wegen ihres Abwechslungsreichtums immer wieder zum Gebrauche hervorgezogen werden. Wie durchweg in seinen Kompositionen, zeigt sich Groiß auch hier im vierstimmigen Satze recht häufig als ein Freund und gewandter Vertreter vollklingender Dreistimmigkeit. Im 8. Vers des Psalmes III, *Dispersit,* einem hervorragend schönen Beispiel der Zweistimmigkeit bei der ersten Vershälfte, wagt er selbst den altklassischen Schlußakkord mit fehlender Terz, wo heute die harmonische Folge von *C*-moll, *D*-dur, *G*-dur als voller Schlußakkord so einladend wirken würde. Auch sonst ist im Werke noch viele motivische, melodische und technische Kleinarbeit verstreut, die uns einladet, es immer wieder hervorzuziehen.

Als Organist war Pfarrer Groiß nicht bloß in Regensburg tätig, er hat auch in seiner Pfarrkirche, wie seine noch lebenden Pfarrkinder berichten, jede Gelegenheit ausgenützt und gesucht, bei festlichen Gelegenheiten den durch ihn selbst herangebildeten Chor zu dirigieren oder die Orgel zu spielen. Da ging es bei Hochfesten in Ascholtshausen stets feierlich her, und vor allem durfte bei Groiß diejenige Chorgruppe nicht fehlen, der es vorab gegeben ist, den kirchlichen Aufzügen das Stigma der Feierlichkeit aufzudrücken, die Bläser. Auf dem Gebiete der Orgel standen ihm übrigens weitere, nämlich bautechnische Kenntnisse zur Verfügung. Wiederholt erhielt er von seinem Bezirksamte Mallersdorf Aufträge, Orgelrevisionen und -prüfungen vorzunehmen. Diesbezügliche Gutachten, Kostenvoranschläge, auch Dispositionen, alle laut Auftrag gefertigt, liegen zahlreich in den Pfarrakten verwahrt, ebenso auch ein Dank- und Anerkennungsschreiben des Amtes für die vielen vorzüglichen und bereitwilligst geleisteten Dienste.

Als Groiß am 22. Juni 1889 zu Grabe getragen und an derselben Stätte zur ewigen Ruhe gebettet wurde, wo eine ganze Anzahl seiner Vorgänger der Wiedererweckung entgegenharren, umschloß ein überaus großer Kreis von Trauergästen aus nah und fern die geöffnete Gruft. Pfarrer Groiß war in der weiten Umgebung zu bekannt, und das Volk fühlte von selbst, daß hier ein Priester niedergebettet worden war, dessen Fähigkeiten über die Aufgabe der bloßen Seelsorge und die Gemarkungen einer Landgemeinde weit hinausgereicht hatten. Aber auch so, ohne daß ein gütiges Geschick ihm eine außergewöhnliche Laufbahn beschied, wußte Groiß seine musikalische Kraft dem Cäcilienvereine und damit der Kunst und der Kirche in hervorragender Weise dienstbar zu machen und sie auch in der künstlerischen Vereinsamung vor der Versauerung zu retten. Dies glaube ich, ehrt sein treues Schaffen um so mehr und sichert seinem Namen das dankbare Andenken der Geschichte.

Die Communio des Fronleichnamsfestes

Von P. Dominikus Johner, Benediktiner von Beuron

So gedankentief und künstlerisch wertvoll die Texte des Offiziums und der Messe des Fronleichnamsfestes sind — haben sie doch den hl. Thomas von Aquin zum Verfasser — in musikalischer Hinsicht kennzeichnet das Fest schon jene Zeit, in der die schöpferische Kraft erlahmt, ja fast versiegt war. Auch nicht eine einzige Antiphon oder ein einziges Responsorium kann auf Originalität Anspruch erheben. Überall finden wir nur Entlehnungen. Man ging aber für die Offiziumstexte nicht in die klassische Zeit des Chorals zurück, die es verstand, mit ihren Ausdrucksmitteln weises Maß zu halten und dennoch echte, lebenswahre Kunst ins Leben zu rufen. Man hatte seine Freude an den Tonschöpfungen des 11. Jahrhunderts und späterer Zeit, die musikalisch nachahmen wollte, was die damalige Architektur anstrebte und auch meisterhaft erreichte, was aber zumal bei den Ausdrucksmitteln, die dem einstimmigen Gesang zur Verfügung stehen, nur auf Kosten musikalischer Eigenart geschehen konnte. Die Kompositionen streben in großen Intervallen und überladenen Melodien nach Großzügigkeit, klingen aber nicht selten gesucht, gekünstelt und hohl. So sind denn auch die Offiziumsgesänge des Fronleichnamsfestes nicht frei von diesem Fehler.

Glücklicherweise nahm man für die Texte der Messe den guten alten Choral zur Vorlage. Nur die Sequenz *Lauda Sion* macht eine Ausnahme. Sie wurde von Adam von St. Viktor († um 1192) ursprünglich als Kreuzhymnus gedichtet und komponiert. Für den Introitus konnte man Text und Melodie ohne weiteres vom Pfingstmontag herübernehmen. Man brauchte nicht einmal ein neues *Alleluja* hinzuzukomponieren. Denn die alten Handschriften hatten schon 3 *Alleluja,* während das Missale den Introitus des Pfingstmontags mit nur 2 *Alleluja* schließt. Ebenso konnte man für das Graduale Text und Melodie dem 20. Sonntag nach Pfingsten entlehnen. Die Melodie zum *Alleluja* stammt wohl vom Feste des hl. Laurentius. Das Offertorium hat seine Melodie vom Pfingstoffertorium erhalten. So lag es nahe, auch für die Communio beim Pfingstsonntag zu bleiben. Vielleicht hat es auch der großzügige Anfang dieser Melodie den Kompilatoren angetan. Aber sie übersahen dabei, daß die Texte beider Stücke ihrem Inhalt nach weit auseinanderliegen, und daß eine Melodie um so weniger für die Anpassung an einen neueren Text sich eignet, je ausdrucksvoller sie ist, je mehr sie den Text ausprägt, oder besser, aus ihrem Texte herausgeboren wurde und so eine durchaus „persönliche Note" trägt. Wenn die Alten in ihrer Definition von „Person" sagen, sie sei *sui juris et alteri incommunicabilis,* sie habe ihre eigenen, unveräußerlichen, unübertragbaren Rechte, so gilt dies auch hier in gewissem Sinne.

An Pfingsten schildert die Communio in glänzender Tonmalerei, wie auf einmal *repente* der Sturm losbricht, wie er das Haus, in dem die Apostel waren, erschüttert, daß alles erzittert vom Giebel bis zu den tiefsten Fundamenten. Man erlebt es förmlich, dieses Kommen des Heiligen Geistes in Sturmesbrausen. Diese Quinten und dann der Aufschwung zum hohen *f* reißen uns mit sich fort. Tempo und Vortrag sind hier gegeben, ja gebieterisch gefordert von der gewaltigen Melodie.

Wenn wir nun dieselbe Melodie zu den Worten singen müssen: „so oft ihr dieses Brot esset", dann kann man die Frage nicht unterdrücken: wozu dieser Kraftaufwand bei diesem Texte? Wozu diese großen Intervalle? Man könnte sich damit noch in etwa befreunden, wenn Text und Melodie hier ihren Höhepunkt hätten. Aber wenn wir den 1. Satz der Communio ausdrucksvoll deklamieren, dann legen wir den Nachdruck auf die Worte: *mortem Domini,* und im 2. Satz auf *indigne* und *reus.* Man könnte aber nicht sagen, diese Stellen werden von der Melodie besonders hervorgehoben. Am ehesten macht sich noch *indigne* bemerkbar, verliert aber an Bedeutung durch die vorhergehende Steigerung bei *calicem Domini.* Denn gerade jetzt, wo wir die Hauptentwicklung erwarten, weicht die Melodie aus und biegt ab. Oder will sie vielleicht hier dem Schmerze Ausdruck geben, den gerade dieser Gedanke wecken muß, der sich auch in dem Jubel

des Fronleichnamsfestes nicht ganz unterdrücken läßt? Jedenfalls darf der Vortrag etwas von diesem Schmerze herausklingen und herausfühlen lassen.

Nur die erste Hälfte des 1. Satzes ist aber genau von Pfingsten herübergenommen, ebenso die erste Hälfte des 2. Satzes. Sonst geht die Communio eigene Wege, besonders bei *donec veniat.* Durch die Rezitation auf der Dominante *d* (erste Hälfte des 1. Satzes), dann *c* (zweite Hälfte des 1. Satzes), ferner wieder *d* (erste Hälfte des 2. Satzes) und endlich auf dem Finalton *g* (zweite Hälfte des 2. Satzes) erhalten die beiden Sätze eine übersichtliche Gliederung. Auffallend ist, daß die Melodie über *magnalia Dei* an Pfingsten, die mit ihrer feierlichen Erhabenheit vorzüglich in die Fronleichnamscommunio hineingepaßt hätte, keine Aufnahme gefunden hat.

Vielleicht drängt sich nun dem einen oder anderen Leser der Gedanke auf, mit solch kritischen Bemerkungen werde dem Choral ein schlechter Dienst erwiesen. Ich meine aber, unsere Liebe zum Choral dürfe nicht blind sein gegen etwaige Fehler und Mängel. Unsere Liebe zum Choral muß wahr und echt sein. Je mehr unser Auge geschärft und unser Verständnis rege ist, um so besser und tiefer werden wir die wahre Schönheit und den wahren Kunstwert anderer Stücke erfassen. Auch von Fehlern kann man lernen. Ich würde es aber bedauern, wenn diese Bemerkungen Anlaß böten, die Communio vom Fronleichnamfest nicht sorgfältig zu studieren. Gerade weil die Melodie ihrem Texte nicht ganz entspricht, um so mehr muß der Vortrag den Text zur Geltung bringen, und der gewaltig ernste Text ist wahrlich einer guten Vortragsweise würdig.

Unsere Communio ist gebildet aus den Versen 26 und 27 des 11. Kapitels des 1. Korintherbriefes und bildet die unmittelbare Fortsetzung der Communio des Passionssonntages. Auch hier ist die Rede vom Tode des Herrn. Jede eucharistische Opferfeier, jede heilige Kommunion verkündigt den Tod des Herrn *(quotiescumque).* Brot und Wein werden getrennt konsekriert, deshalb wird kraft der Worte der heiligen Wandlung unter der Gestalt des Brotes der Leib des Herrn gleichsam blutlos und leblos dargestellt, wie das Blut des Herrn gleichsam getrennt im Kelche sich befindet. Freilich sagt uns der Glaube, daß unter jeder der beiden Gestalten Christus ganz zugegen ist. Wer also nur unter der Gestalt des Brotes kommuniziert, empfängt den ganzen Christus, seinen Leib und sein Blut. Deshalb ist das Wörtchen *vel,* das im 2. Satze steht, nicht bedeutungslos. Es will sagen, wer auch nur dieses Brot unwürdig ißt, oder nur diesen Kelch unwürdig trinkt, wer also nur unter einer Gestalt kommuniziert, aber unwürdig kommuniziert, der ist schuldig des Leibes und Blutes des Herrn. Auf der Seele dessen, der mit der Todsünde im Herzen kommuniziert, lastet die Schuld eines Mordes, eines Gottesmordes. Dem Verbrechen entspricht die Strafe, die vom Apostel mit den kurzen, aber wuchtigen Worten ausgesprochen wird, „der ißt und trinkt sich das Gericht hinein"; ihm wird das Brot des Lebens und der Kelch des Heiles zum Verderben, zur Verdammnis.

Das *indigne* muß aber nicht notwendig von der Todsünde verstanden werden, und so ist es uns allen eine ernste Mahnung, daß wir uns doch ja nicht am Leibe und Blute des Herrn versündigen durch Mangel an Glauben und Ehrfurcht, durch Mangel an Reinheit der Absicht und Reinheit des Herzens. In diesem Sinne betet auch der Priester bei jeder heiligen Messe vor der Kommunion. Beten auch wir mit dem Priester aus demütigem Herzen! Dann finden wir den rechten Ton und die rechte Stimmung für den Vortrag unseres Liedes.

Das *Alleluja* am Schluß, das bei diesem Texte etwas befremdet, wird zunächst gefordert durch die Analogie mit dem Introitus und dem Offertorium. Es mildert sodann den Ernst der Worte und leitet sanft zurück zu der Grundstimmung des ganzen Festes, des *mentis jubilatio,* dem dankbaren Aufjubeln des Herzens, das in der Prozession wieder voll und ganz zur Geltung kommt. Vielleicht wirkt auch das *donec veniat* noch nach. Liegt doch darin auch ausgedrückt, die heilige Eucharistie, das heilige Opfer und die heilige Kommunion mit ihrem unendlichen Segen werden in der Kirche erhalten bleiben und fortdauern bis zum Ende der Tage, bis der Herr wiederkommt zum letzten Gerichte. — Jetzt schauen wir ihn noch unter den Gestalten verhüllt, dann aber, so betet der heilige Thomas von Aquin, unverhüllt, dann geht des Herzens Sehnen in Erfüllung, dann dürfen wir ihm ins Antlitz schauen und in seligem Glücke uns hineinversenken in seine Glorie. *Alleluja.*

Organisationsfragen

I. Die Mesner- und Organistenschule in Niederalteich

Daß das neuerstandene Kloster in Niederalteich eine Mesner- und Organistenschule ins Leben rufen will, kommt vielen, die sich schon lange mit dieser brennenden Frage beschäftigen, wie eine Erlösung. Nachdem bei der kommenden, zweifellos ausgiebigen Gehaltsaufbesserung die Lehrer auf das schmale Einkommen aus Mesner- und Chordienst nicht mehr angewiesen sind, werden zunächst die allermeisten Lehrer auf den Mesnerdienst verzichten. Da aber der Chordienst ohne Mesnerei allzu gering dotiert ist, werden die einen Lehrer zunächst Aufbesserung desselben verlangen. In der „Bayer. Lehrerzeitung“ wurden schon vor dem Kriege 3—5 Mark für je eine Funktion als entsprechende Entlohnung gefordert, was die Kirchenstiftungen überhaupt nicht oder nur unter Zurückdrängung aller anderen Bedürfnisse leisten könnten. Und doch wären sie in diesem Falle gezwungen, den Forderungen der Lehrerorganisten nachzugeben, da kein Ersatz und keine Konkurrenz vorhanden. Oder aber der Lehrer weigert sich überhaupt, den Chordienst weiter zu übernehmen.

Wir brauchen darum in erster Linie einen eigenen Organisten und Kantor. Rasches Handeln tut not. Für die ersten dringenden Bedürfnisse müssen Notkurse eingerichtet werden, in denen täglich mehrere Stunden Klavier (Lernen auf dem Harmonium ist zu schleppend!) und Gesang gelehrt und geübt werden. Statt des mehrstimmigen Gesanges ist vor allem das deutsche Volkslied zu pflegen. In Betracht kommen junge, musikbegabte Leute, wie sich der eine oder andere im Burschenvereine findet.

Eine Mesnerschule ist zunächst nicht notwendig. Die Mesnerei auf dem Lande ist so einfach und lebt so sehr von den örtlichen Traditionen, daß sie leicht ohne weiteres von jedwedem versehen werden kann.

Das Bessere ist immer der Feind des Guten. Will man zu hohe Anforderungen an den Landorganisten und Kantor stellen, dann wird das ganze Unternehmen gefährdet. Von Latein, Apologetik, Violin usf. sollte vorläufig nicht die Rede sein. Je nach den Umständen wird die Gemeindeschreiberei, eine Rechnerstelle u. dgl. mit dem Organistendienst sich verbinden lassen.

P. H. Sch., Pfarrer

II.

Die Abhandlung in der *„Musica Sacra“*, Mesner- und Organistenschule betr., habe ich gelesen und auch mit einigen Geistlichen besprochen. Die beabsichtigte Gründung dürfte allseits mit Befriedigung begrüßt werden. Ebenso wird der reichhaltige Lehrplan allgemeinen Beifall finden. Ganz besonders ist zu begrüßen, daß in Berücksichtigung der ländlichen Verhältnisse auch die Erlernung der Landwirtschaft und der Handwerke u. dgl. (NB. Bader!) mit verbunden werden soll. In zahlreichen Fällen werden wohl Mesner- und Chordienst nicht in einer Person vereinigt sein. Deshalb würde es für alle Fälle zweckmäßig sein, daß die Kurse so eingerichtet würden, daß im Bedarfsfalle entweder nur der Mesnerkurs, oder nur der Chorkurs gesondert besucht werden könnte. Der Mesnerkurs wäre dann vielleicht auf ein Jahr, der Chorkurs auf drei Jahre, zusammen auf vier Jahre zu erstrecken.

Sehr wünschenswert, wenn nicht überhaupt notwendig, dürfte es sein, daß außer in Niederalteich möglichst bald auch in Weltenburg eine solche Schule eingerichtet und eröffnet wird, damit einerseits der Besuch derselben erleichtert, anderseits unsere Diözese einer eigenen Anstalt nicht entbehre. Wie Niederalteich dürfte auch Weltenburg in vorzüglicher Weise geeignet sein. Die dortige landwirtschaftliche Schule dürfte nicht bloß kein Hindernis, sondern leicht zur neuen Einrichtung auszubauen oder umzubauen sein, nicht hinsichtlich des Gebäudes, sondern hinsichtlich des Betriebes.

(Was noch den Ausdruck „Organistenschule“ betrifft, so sei hierzu eine Bemerkung gestattet, die man nicht unterschätzen wolle. Die Schule will und soll nicht bloß Organisten heranbilden, sondern Leute für den gesamten Chordienst. Nun ist der Organistendienst nur ein Teil des Chordienstes und

nicht einmal der wesentlichste Teil desselben. Denn ein wesentlicher Bestandteil der katholischen Liturgie ist zwar der Gesang, also der Dienst des Kantors, nicht aber das Orgelspiel, das nach Umständen ganz entbehrt werden kann, öfters nicht einmal zulässig ist. Also richtiger wäre schon Kantor und Kantorenschule. Da aber der gesamte Chordienst außer Gesang doch auch Orgelspiel und oft auch Direktion einschließt, so ist auch Kantorenschule kein prägnanter Begriff. Dasselbe gilt von den Bezeichnungen: Chorregent, Chordirektor, Chorleiter; auch diese sind nur Teilbegriffe, welche das Wesen und den Inbegriff unseres Chordienstes und seines Inhabers nicht ganz und voll zum Ausdruck bringen und vielfach Anlaß zu irrigen Auffassungen und gegensätzlichen Meinungen geben. Der einzig richtige, klar verständliche, präzise Ausdruck, der das Kind beim rechten Namen nennt, ist für den Inhaber unserer Landkirchenchöre der Name oder der Titel: Chormeister (Magister chori, choralis), analog von Kapellmeister, Musikmeister usw. Der Chormeister kann sein Kantor, Organist, Dirigent in einer Person, wie das auf dem Lande fast regelmäßig der Fall ist, oder der Hauptsache nach. Dem Chormeister als Chordienstinhaber kann aber auch noch ein eigener Organist oder Kantor oder Chor beigegeben oder unterstellt sein. Unsere ländlichen Kirchenchordientsinhaber sind nicht lediglich Organisten, auch nicht bloße Kantoren oder Dirigenten; sie sind, was man nicht besser und zutreffender bezeichnen kann, Chormeister. Und deshalb sollten die neu zu gründenden Schulen nicht fälschlich und irreführend Organistenschulen, sondern richtig Chormeisterschulen genannt werden. Daß die künftigen Chormeister auch eine gewisse Meisterschaft im Chordienste erlangen, das wäre Aufgabe der neuen Chormeisterschulen.)

A. J. B. A., Pfarrer

III.

Zum Artikel „Eine neue Mesner- und Organistenschule in Niederalteich" schrieb ich als Randglosse: Osterfreude! Wenn die Ideen, welche P. Gregor anregt, nur halbwegs verwirklicht werden, dann ist der Schaden wettgemacht, den das Ausscheiden der Lehrer-Organisten Landkirchen bringen könnte. Da kann der Pfarrer seinen besten, frommen, musikalisch veranlagten Ministranten einige Jahre auf die Schule, in das Gotthardianum schicken, und das Pfarrkind kommt zurück und gehört mit seinem ganzen Können der Pfarrei. Die Leute bekommen ihren Chorregenten, aus ihrer Mitte herausgewachsen, mit ihnen geeint in Gesinnung und im Streben, wird er sich seinen Chor ziehen und es wird bald zu schönen Leistungen kommen — zur Ehre Gottes und Erbauung, zur Freude unseres guten Volkes, das in seinem Hunger nach Echtem und Rechtem sich gar so oft mit Ersatz begnügen mußte. Unser Volk, das zum Besten keinen Aufstieg scheuen wird, wie es den Niedergang erst merkte, als es zu spät war in vielem. Gebe Gott dem geplanten Gotthardianum seinen Segen zum Anfang und Fortgang!

S. M. B.

IV.

Die im Entstehen begriffene Organistenschule in Niederalteich hat im April-Maiheft der *„Musica Sacra"* ihre Ziele und ihren Lehrplan dargelegt; mit großer Freude haben wir diese Ausführungen verfolgt. Da in dem Aufsatz zur Meinungsäußerung zum Besten der Sache aufgefordert wird, so mögen besonders ein paar Bedenken, die uns an dem Stundenplan aufgestoßen sind, hier erwähnt werden. Vor allem einmal die Reichhaltigkeit desselben mit 13 Hauptfächern. Gewiß, je mehr ein junger Mann an theoretischem und praktischem Können aufzuweisen hat, um so besser; ob aber die Forderungen, die hier an eine einfache und schlichte Organisten- und Mesnerschule für das Land gestellt werden, nicht zu viele und zu hohe sind, das ist die Frage. Nehmen wir z. B. die unter Nr. 4 bezeichneten Fächer: „Gesang. a) Stimmbildung, Atem- und Sprachtechnik; b) Treffübungen; c) Chorbildung und Leitung (Pädagogik); d) Ästhetik und Geschichte der Musik", oder die unter Nr. 10: Harmonielehre. a) Begleitung des Kirchenliedes und des Gregorianischen Chorals; b) Erfindung von Orgelstücken; c) Modulation und Improvisation. Das ist ein Lehrplan, der jeder kirchenmusikalischen Hochschule Ehre machen würde — man vergleiche: Ästhetik und Geschichte der Musik [!], Erfindung [!] von Orgelstücken [!], Improvisation [!!] — für Mesner- und Landorganisten aber über das Maß des Erreichbaren hinausschießt.

Stellen wir uns einmal die Frage „Welche Kenntnisse muß ein Landorganist haben?" so lautet die nüchterne, mit dem Blick auf die tatsächliche Praxis gerichtete Antwort: „Er muß eine ganz einfache Messe, ein *Tantum ergo* usw. singen und zugleich spielen, die Responsorien und kurze Überleitungen nach Vor-

lage ablesen können. Das ist alles. Darauf muß abgezielt werden, und wenn der junge Mann das in würdiger und technisch befriedigender Weise vermag, so ist er seinem Posten gewachsen.

Und noch ein zweites. Nr. 7 des Lehrplanes verlangt: Homophoner und polyphoner (!) mehrstimmiger Gesang. Ist das nicht abermals des Guten zuviel gefordert? ich betone immer wieder, für Landverhältnisse. Unseres Erachtens wäre es doch das Naheliegendste, das vor allem anzustreben, was am leichtesten zu erreichen ist: das deutsche Kirchenlied, das unter Nr. 6 verzeichnet steht. Das deutsche Kirchenlied ist es, das unseres Erachtens für die Zukunft in erster Linie und in intensiver Weise gepflegt werden muß. Warum? Weil es, in richtiger und tüchtiger Weise geübt, nicht nur die leichteste, sondern auch die lebendigste Art der Kirchenmusik darstellt, bei der das Volk, die ganze versammelte Gemeinde sich aktiv beteiligt und so ein inniges Mitleben und Mitweben ermöglicht. Und das ist doch im Grunde genommen Zweck und Endziel jeglicher Gottesverehrung. Jeder mehrstimmigen Kirchenmusik wird auf dem Lande immer ein gut Stück Unvollkommenheit und Unfertigkeit anhaften, von künstlerischer Reife gar nicht zu sprechen, und die Anteilnahme der Gläubigen am Gottesdienst wird meist nur eine passive sein, ein Zuhören und Zuhorchen, ein Beschäftigen mit dem Eigenen, aber nicht ein aktives Mitschaffen. Es kann nicht unsere Aufgabe sein, im Rahmen dieser Zeilen näher auf dieses Thema einzugehen, wir verhehlen uns auch die entgegenstehenden Schwierigkeiten nicht, aber am Anfang eines neuen Unternehmens auf diesen wichtigen Punkt hinweisen, das wollten wir zum Besten der Sache, zumal es keinem Zweifel unterliegen dürfte, daß bei den jetzt noch nicht absehbaren Umgestaltungen, die sich infolge der in Aussicht gestellten Trennung von Staat und Kirche ergeben werden, das deutsche Kirchenlied in unserer Kirchenmusik eine führende Rolle spielen wird und muß.

Beachten die neuerstehenden Organistenschulen diese Forderungen einer neuen Zeit in ihrem Lehrplan, so wird es nur zu ihrem eigenen Besten, dem ihrer Schüler und unseres Volkes sein.

G. K. E.

V.

... Ich bin von jeher ein Mann der Praxis gewesen, der nicht bloß die ideelle Seite einer Frage ins Auge faßt, sondern auch die materielle, in unserem Falle also nicht bloß die „Leistungen“ von seiten des Chorregenten oder Organisten (oder wie er sonst heißen mag), sondern auch die „Leistungen“ von seiten der Kirchengemeinde, mit anderen Worten: die Besoldung. P. Gregor hat diese eminent wichtige Frage nun allerdings rasch gelöst mit der Bemerkung „Das ist nicht unsere Sache“, und von seinem Standpunkt aus als Direktor der zukünftigen Organistenschule hat er Recht, denn diese kann sich nur um die Ausbildung kümmern, nicht auch um das Einkommen, aber damit ist diese Frage noch nicht aus der Welt geschafft. Es ließe sich darüber ja ein ganzes Buch schreiben und ich selbst könnte aus meiner eigenen bisherigen Praxis als Chorregent ein paar recht kräftige Kapitel dazu liefern, doch das ist nicht der Zweck dieser Zeilen. Ich möchte nur darauf hinweisen, daß ein Organist mit ein paar hundert Mark jährlich nicht leben kann — trotz Nebeneinkommen, sondern daß in Zukunft von den kompetenten Stellen in dieser Beziehung ganz anders gesorgt werden muß wie bisher, und zwar gleich anfangs. Der Weg, den P. Böckeler angibt, scheint mir recht gangbar und gut, nämlich der, daß die kirchlichen Behörden einen für alle Diözesen gültigen ausreichenden „Normalkontrakt“ aufstellen, nach welchem die Kirchengemeinden verfahren. Ich meine, wenn unsere „großen Bauern“ eine „große Leiche“ oder ein „feierliches Amt“ anschaffen und haben wollen, dann sollen sie auch beim Bezahlen in die „große Tasche“ greifen oder — es bescheidener tun. Doch darüber wird ja zu gegebener Zeit noch Eingehenderes zu sagen sein; für heute mag der obige Hinweis genügen.

L. R. S., Chorregent

Notwendigkeit und Möglichkeit der Wiederbelebung des liturg. Gottesdienstes in der Diözese Breslau

Den in der April/Mai-Nummer der *Musica Sacra* befindlichen Bericht über die Gründung einer Mesner- und Organistenschule in Niederalteich las ich mit inniger Freude — und mit schmerzlichem Neide. Also auch hierin ist uns Bayern wieder voraus. Wie nötig wäre ein solches Unternehmen auch für die Breslauer Diözese! Nötig nicht bloß wegen der Änderungen, die infolge der staatlichen Umwälzungen auch auf kirchlichem Gebiete erfolgen werden, sondern weil überhaupt in den kleineren Pfarrkirchen — und das ist die Mehrzahl — die Liturgie verkümmert ist, so verkümmert, daß das Unliturgische, Vorschriftswidrige die Regel, die Beobachtung der liturgischen Vorschriften eine seltene Ausnahme bildet. Darum werden auch die allermeisten Pfarrer, die für die Beobachtung der liturgischen Vorschriften zuerst verantwortlich sind, die oben ausgesprochene Notwendigkeit vorläufig nicht einsehen. Ich bin mir bewußt, daß ich damit gegen meine geistlichen Mitbrüder einen Tadel ausspreche, doch kann sich niemand durch eine Kritik verletzt fühlen, die mißliche Zustände durch Berücksichtigung ihrer Ursachen zu erklären versucht. Träger der heiligen Liturgie waren auch in unserer Diözese — ich denke besonders an ihren schlesischen Kern — die Klöster, vor allem die der Zisterzienser. Bei der Aufhebung der Klöster im Jahre 1810 wurden nicht bloß materielle, sondern ideelle Güter säkularisiert; nicht zum wenigsten mußte die heilige Liturgie, wie sie sich im kirchlichen Gesange äußerte, zu Schaden kommen. Mit der Aufhebung der Klöster war dem Kirchengesange selbst die Tradition entrissen und der gedeihliche Boden zur Fortpflanzung entzogen worden. Die Exkonventualen, welche als Pfarrer Anstellung erhielten, werden nach Möglichkeit die liturgischen Vorschriften weiter befolgt haben. Der Säkularklerus aber, der nach ihrem Aussterben an ihre Stelle trat, war nicht fähig, die hinterlassene liturgische Erbschaft anzutreten. Angekränkelt vom Zeitgeist, notdürftig in einer vom protestantischen Staate in Fesseln gelegten katholischen theologischen Fakultät gebildet, bar jedes idealen Schwunges, nur auf Versorgung bedacht, brachten die Weltpriester wenig oder kein Verständnis für die aus treuer Beobachtung der liturgischen Vorschriften hervorgehende Formenschönheit des katholischen Gottesdienstes mit. Es hieße ein Stück Diözesangeschichte schreiben, wollte ich mich hierüber näher auslassen. Wer Genaueres wissen und das Gesagte nachprüfen will, der studiere die Geschichte der Breslauer katholischen theologischen Fakultät, die Zeit des unglücklichen Fürstbischofs von Sedlnicki, und lese die Verordnungen des Fürstbischofs Emanuel von Schimonski vom 26. Juni 1819 und vom 18. Januar 1827. Die Wessenbergschen Ideen hatten auch bei uns Eingang gefunden und äußerten sich in Machinationen, wie wir sie bei einem Teile des tschechischen und polnischen Klerus heute beklagen müssen. In der Folgezeit erstickten Rongeschwindel, Revolutionsjahre und Kulturkampf den guten Samen, den die Fürstbischöfe Melchior von Diepenbrock, Heinrich Förster und Robert Herzog zur Belebung und Berichtigung der Liturgie ausgestreut hatten. Das liturgische Elend, das jene Bischöfe von ihrer pfarramtlichen Tätigkeit her kannten, konnte auch der Cäcilienverein nur an den größeren Pfarrämtern allmählich beseitigen. Die angedeuteten Verhältnisse — von anderen muß ich absehen — erklären es, daß in der Mehrzahl unserer Pfarrkirchen die liturgischen Vorschriften außer acht gelassen werden.

Die leidige Gewohnheit ans Falsche und Schlechte ist stärker als die Einsicht, daß es anders sein müßte. Diese Einsicht sollte wenigstens vorhanden sein. Aber auch sie fehlt so oft, und zwar an beiden Enden der Kirche, nicht bloß auf dem Sängerchore, sondern auch am Altare, nicht bloß wegen des schlechten, von Jugend auf gesehenen und gehörten Beispiels, sondern auch wegen mangelnder persönlicher Bildung. Wie vielen Pfarrern ist es ganz gleichgültig, was man beim Hochamt singt, ob deutsch oder polnisch oder lateinisch, ob den vorgeschriebenen vollständigen, oder den verstümmelten lateinischen Text! Wie viele Chorleiter und Kirchenchöre gibt es, die nicht wissen, daß sie gleich dem zelebrierenden Priester, gleich dem Diakon und Subdiakon bestimmten

kirchlichen Vorschriften unterstehen und nicht bloß, einem Gesangverein gleich, Töne von sich zu geben haben! Wie herrscht doch in geistlichen Kreisen so wenig Achtung vor jener Seite der Liturgie, die sich im Kirchengesange offenbart, eine Mißachtung, die sich äußert in der eigenen Vernachlässigung und in der Geringschätzung der Mitgehilfen beim heiligen Dienste! Kein Wunder, daß man diese Seite des kirchlichen Lebens so wenig zum Gegenstand der Predigt und Christenlehre macht. Als ich vor 12 Jahren Kaplan in Br . . . . . war und dort am Mittagstisch des Pfarrers im Laufe der Unterhaltung an der Kirchenmusik manches auszusetzen hatte, wies mich mein Pfarrer zurecht mit den Worten: „Herr Kaplan, beschäftigen Sie sich nicht soviel mit Musik; das paßt sich nicht für einen Geistlichen!" Von Proske und Witt, den beiden geistlichen Reformatoren der katholischen Kirchenmusik, schien der arme Herr nichts zu wissen. Auch dafür fehlte das Verständnis, daß Kirchenmusik eben nicht bloß Musik, sondern eine Äußerung der heiligen Liturgie ist, die wir hüten und pflegen müssen. Das ist Pflicht jeden Pfarrers und liegt auch im Bereich seiner Fähigkeiten. Auch diejenigen, die nicht musikalisch sind, müssen an der Besserung mitarbeiten. Witts prophetisches Wort: „Eines wird unvermeidlich sein: Die Kirche wird selbst wieder die Gründung von Musikschulen in die Hand nehmen müssen" wird sich in unserer Diözese nicht so wie in Bayern verwirklichen lassen.. In den Händen von Ordensleuten wäre eine solche Gründung auch bei uns am besten aufgehoben. Aber ich wüßte nicht, welcher von den hier ansässigen Orden sich damit befassen sollte. Eine Besserung auf liturgischem Gebiete muß darum der Diözesanklerus selber anstreben.

Zuerst muß das größte Übel beseitigt werden, das ist der verstümmelte Text der kirchlichen Gesänge. Jeder Priester kann Latein und ist imstande, die Texte kirchlicher Kompositionen, die Auszüge aus Meßbuch und Brevier sind, auf ihre Vollständigkeit zu prüfen. Wir sind als Pfarrer verpflichtet, die Gebetbücher zu prüfen, welche die Gläubigen bei ihrer Privatandacht benützen; sollte eine Prüfung der Texte, die zum offiziellen Gottesdienst gebraucht werden, nicht ebenso nötig sein? In wie vielen Kirchen wird, weil der Text verstümmelt ist, Unsinn gesungen, der manchmal fast mit Ketzerei identisch ist. Vor mir liegen 2 Requiems von dem bekannten schlesischen Kirchenkomponisten Ignaz Reimann; die Partitur mit beiden Requiemstexten mißt vier Quartseiten! Daraus schon kann der mit dem Umfang des Textes vertraute Kirchenmusiker ersehen, daß mehr ausgelassen als vertont ist. Im Offertorium des 2. Requiem läßt Reimann die Stelle vom heiligen Erzengel Michael aus, der die Seelen der abgeschiedenen Gläubigen in die *lux sancta* führen möge. Dadurch entsteht folgende Aufeinanderfolge von nicht zusammengehörigen Textteilen: *libera animas omnium fidelium defunctorum de poenis inferni, et de profundo lacu. Quam olim Abrahae promisisti et semini ejus.* Bezieht sich nun *quam* auf das *libera,* oder befindet sich Abraham *„in lacu profundo"*, der durch einen Druckfehler *feminini generis* geworden ist? — Im Requiem Nr. 19, dessen Text auch stark gekürzt ist, schaltet Reimann *„ne cadant in obscurum"* aus, so daß sich *„sed signifer sanctus Michaël* anschließt an die Bitte: *libera animas.* Sind denn das Gegensätze? Dürfte denn in einem Gebetbuch das Vaterunser verstümmelt werden, so daß wir beteten: Unser tägliches Brot gib uns heute, sondern erlöse uns von dem Übel?! Jeder Pfarrer müßte eine Ehre drein setzen, solch korrumpierte Texte aus seiner Kirche zu verbannen. Der einzelne wird freilich nur so weit bessern können, als sein Wirkungskreis reicht und solange ein guter Wille wirksam ist. Nötig ist, daß die kirchliche Behörde hier eingreift und Abhilfe schafft. Nach *canon* 2318, § 2 des neuen *Codex iuris canonici* verfallen diejenigen Autoren und Herausgeber, welche ohne die erforderliche Erlaubnis Bücher der Heiligen Schrift oder Anmerkungen oder Kommentare dazu drucken lassen, der Exkommunikation. Dagegen darf jeder unberufene Kirchenmusiker, ohne Kenntnis der lateinischen Sprache, den offiziellen Text verstümmeln und sieht sich dafür noch belohnt durch Verwendung seiner liturgischen Mißgeburten beim offiziellen Gottesdienst! Die heiligen Märtyrer ließen sich lieber den Leib gliedweise kürzen, ehe sie einen Satz des Glaubensbekenntnisses preisgaben; aber irgend ein Dorfkantor wagt es in der Gefühlsduselei kirchenmusikalischer Geburtswehen, mächtiger als Papst, Konzil und Riten-

kongregation, das Credo usw. zu kürzen, um es unter seine Melodien pfropfen zu können. Hier darf die Kirche nicht länger ruhig zusehen. Die kirchliche Diözesanbehörde muß verordnen, daß beim liturgischen Gottesdienst nur solche Kompositionen aufgeführt werden, deren Texte unverfälschte, mit Approbation bzw. Imprimatur versehene Auszüge aus den offiziellen liturgischen Büchern sind.

Die obengenannten Reimannschen Kompositionen haben noch andere bedeutende Mängel redaktioneller Natur. Der erste Teil im Requiem Nr. 19 ist überschrieben: „Introitus". Unter dieser Überschrift steht aber auch der unter die musikalische Schlußbestätigung gesetzte Text: *„Kyrie, Christe eleison!"* Eine merkwürdige Inkonsequenz, die vielen nicht auffällt, nämlich beim Requiem den „Introitus" zu singen und das *„Kyrie"* auszulassen, bei andern Ämtern dagegen den „Introitus" auszulassen und mit dem *„Kyrie"* zu beginnen. Als „Graduale" bringt Reimann einige Strophen des *„Dies irae"*. Graduale, Tractus und Sequenz sind ihm unbekannte Begriffe. Auch die Communio ist ihm unbekannt. Sie steht in verstümmelter Form unter der Überschrift *„Agnus"*. So werden die Chorsänger irregeführt. Sie kennen die liturgischen Ausdrücke nicht, wie wir Priester, es fehlt ihnen besonders das Verständnis der liturgischen Sprache, die uns geläufig ist. Darum müssen wir ihnen, die mit uns das heilige Opfer feiern helfen, von unsern Kenntnissen mitteilen. Je weniger unsere Chorsänger wissen, was sie singen, desto mehr halten sie sich an der melodisch-harmonischen Verzuckerung des Textes schadlos. Je besser sie aber den Sinn des Textes verstehen, desto gleichgültiger wird es ihnen sein, ob sie vierstimmig oder einstimmig singen, desto mehr werden sie den gregorianischen Choral lieben lernen und singend beten. Nehmen wir uns deshalb unserer Sänger an, gehen wir zu ihrer Belehrung in die Gesangstunden, predigen wir in der Kirche über liturgische Themen, wecken wir schon in der Schule bei den Kindern das Verständnis für die Gleichnisreden der heiligen Liturgie.

Was wir aber selbst nicht besitzen, können wir andern auch nicht mitteilen. Darum müssen wir Priester als Diener des ewigen Königs zuerst selbst in seinem Hofzeremoniell gut Bescheid wissen. Der liturgische Unterricht auf der Universität, besonders die Anwendung des Erlernten bei den Übungen im Seminar reicht nicht aus, um jahrelanges, schlechtes Beispiel zu ertöten und zu stärken im Kampf gegen die *abusus,* die uns nach unserer Anstellung begegnen. Hier muß die eigene Fortbildung hinzukommen. Grade in der neuesten Zeit kommt uns eine vorzügliche und reichhaltige liturgische Literatur, wozu ich auch die Zeitschrift *„Musica Sacra"* rechne, hiebei zu Hilfe. Mancher Priester weiß nicht, daß er beim Hochamt ohne Assistenz, während der Chor das *„Et incarnatus est"* singt, niederknien muß, daß man zuerst mit dem rechten Fuße die Altarstufen hinaufsteigt, vergißt, was bei Requiemsmessen auszulassen ist, weiß nicht, daß bei Segensandachten der Inzens stehend einzulegen ist, nicht, daß logischerweise die Lage der Sakristei die Wendung des Priesters beim Weggang vom Altare bestimmt usw. Das Studium der liturgischen Vorschriften, die Erkenntnis ihrer Bedeutung und ihre genaue Befolgung ist reicher geistlicher Gewinn für uns und die Gläubigen. Vergessen wir nicht, daß unser Gottesdienst ein Opferdienst ist. Menschlich gesprochen besteht die Beobachtung der liturgischen Vorschriften, das Stehen, Knien, Warten und Rücksichtnehmen in einer Kette von Unbequemlichkeiten, in kleinen Opfern, die uns aber ihre hohe Bedeutung und die Liebe zum Heiland leicht und süß machen. Der Protestantismus hat als Religion der Bequemlichkeit und Opferfeindlichkeit konsequenterweise die Zeremonien verworfen. Je treuer wir sie hüten, desto fester stehen wir auf dem Boden unserer heiligen Kirche; je nachlässiger wir darin sind, desto mehr nähern wir uns der Religion der Bequemlichkeit. An Tatsachen, die uns das beweisen, fehlt es auch in der Gegenwart nicht. Freilich wird der ideal veranlagte Mensch, der in der heiligen Liturgie eine heilige Kunst erblickt, die liturgischen Vorschriften freudiger und leichter befolgen, als der nüchtern denkende und empfindende, dem Zeit Geld ist und der darum auch noch so sinnreiche Umständlichkeiten und Umwege haßt. Aber welcher Priester wäre nicht ideal veranlagt und strebte nicht seinem Ideal, dem göttlichen Heiland zu? Es gefiel

unserm Heiland, in Gleichnissen zum Volke zu reden. „Und anders als in Gleichnissen redete er nicht zu ihnen." Seine heilige Kirche hat sich die Lehrweise ihres Meisters zu eigen gemacht, geleitet vom Heiligen Geiste, der allezeit mit ihr ist.

Vergessen dürfen wir auch nicht, daß wir unsern Nachfolgern und späteren Mitarbeitern gegenüber Verpflichtungen haben. Ich denke an den jungen Nachwuchs, der in manchem Ministranten und Sänger, Präparanden und Gymnasiasten vor uns steht. Halten wir den Gottesdienst vorschriftsmäßig, dann schützen wir jene vor Verbildung. Was sie jung gewohnt waren, wird ihnen leicht werden, wenn sie einmal an unsere Stelle rücken. Empfehlenswert wäre es auch, gelegentlich der kanonischen Visitation, wie es in früheren Zeiten geschah, im Protokoll zu vermerken, ob und wie die liturgischen Vorschriften befolgt werden und ob die nötigen liturgischen Bücher vorhanden sind. Das liturgische Gewissen und die liturgische Logik müßten bei den Exerzitien geschärft werden, während bei den monatlichen Konventen und Rekollektionen auch einmal ein liturgisches Thema behandelt und manche praktische Übung vorgenommen werden könnte. (Gregorianischer Choral: *Veni Creator, Tantum ergo, Te Deum, Officium Defunctorum.)*

In den Tagen, da der Cäcilienverein auf eine fünfzigjährige Tätigkeit zurückblickt, darf auch der segensreichen Arbeit unseres Diözesanvereins gedacht werden. Als Jubelgabe wünsche ich ihm eine warme Empfehlung von seiten unserer kirchlichen Behörden. Infolge der Kriegswirren hat der Verein in der Öffentlichkeit wenig von sich hören lassen. Nimmt er nach Friedensschluß seine Tätigkeit wieder auf, dann ist zu wünschen, daß er seinen erziehenden und belehrenden Einfluß besonders den kleinen Pfarrgemeinden zuwendet und zeigt, wie man auch in kleinen Verhältnissen die kirchlichen Vorschriften erfüllen kann. Großartige Paradeaufführungen in großen Pfarrkirchen, die über einen geschulten Chor, ein gutes Orchester und das nötige Geld verfügen, erregen wohl Bewunderung, werden aber die Mehrzahl der in kleinen Verhältnissen wirkenden Zuhörer mehr abschrecken als anspornen. Wenn die Versammlungsteilnehmer nach Hause fahren, dürfen sie nicht sagen: „Es war schön; aber nachmachen können wir's nicht," sondern: „Das können wir auch!" Ist aber ein Pfarrcäcilienverein berufen gewesen, Priestern und Chorleitern eine mustergültige Versammlung und Aufführung zu bieten, dann möge er auch selber gewissenhaft bleiben und nicht in dem Eifer erlahmen, den er andern anempfehlen wollte.

Die Weltgeschichte hat eine neue Zeit heraufgeführt. Die Könige und Fürsten wurden in die Verbannung geschickt, ihre Kronen rollten in den Staub und ihre Throne stürzten zusammen. Das Hofzeremoniell gehört der Vergangenheit an. Auch am Throne des himmlischen Königs rütteln die Weltverbesserer. Wie treffend sagt der Introitus am Feste St. Stephani: *„Sederunt principes, et adversum me loquebantur."* Kaum hatten sich's die neuen Gewalthaber in ihrem Ministersessel bequem gemacht, begannen sie zu dekretieren gegen Gott und seine heilige Kirche. Doch wozu ihr Toben? *Quare fremuerunt gentes?* — Der Herr, der hoch im Himmel thront, lacht ihrer und überläßt sie ihrem Wahn. Sein Thron steht unerschütterlich, sein Hofzeremoniell, die heilige Liturgie, wird in seiner Kirche weiter geübt werden. Freilich wird die Liturgie den ganzen Reichtum und die volle Schönheit ihrer Formen nur entfalten können in ruhigen Zeiten. Die gebe uns Gott der Herr, damit wir noch auf Erden nachholen können, was wir in seinem heiligen Dienst versäumten. *Adjuva me, Domine Deus meus, quia servus tuus exercebatur in tuis justificationibus!*

Ein schlesischer Pfarrer

Die Gründung des Allgemeinen Cäcilienvereins vor 50 Jahren

IV.

Am 31. August 1868 nachmittags 3 Uhr hatte die erste Ausschußsitzung stattgefunden. Der Vorsitzende Dr. Witt eröffnete dieselbe mit einigen Worten: Wenn er es wage, in dieser Versammlung zuerst das Wort zu ergreifen, so möge dies der Präsident der hohen Generalversammlung, der ihn zum Vorsitzenden des 3. Ausschusses ernannt, und das Vorbereitungskomitee, das ihn dazu vorgeschlagen, verantworten; er stelle die Bitte, ihm zwei Sekretäre zur Seite zu geben. Hierauf übernahmen diese Geschäfte: Herr Kannreuther und Herr Schreiber. Da die Ausschußsitzungen von allen Mitgliedern der Generalversammlung besucht werden konnten, so waren auch in unserem Ausschusse mehrere Herren, die noch nicht Mitglieder des „Cäcilienvereines" waren und sind.

1. Der Vorsitzende richtet an die Gegenwärtigen die Anfrage, ob er in der nächsten Generalversammlung öffentlich über seinen Antrag sprechen solle auch im Namen des Ausschusses? Im letzteren Falle nehme er freilich die Verpflichtung auf sich, zu erklären, er habe nicht im Sinne des Ausschusses gesprochen, wenn er Ungehöriges sagen sollte. Die Antwort lautete: Ich solle im Namen des Ausschusses sprechen. Ein Protest dagegen wurde mir nachträglich nicht bekannt.

2. Hierauf folgte die Anfrage von seiten des Vorsitzenden, ob zuerst die definitive Konstitution des Vereines vorgenommen werden solle oder ein anderer Gegenstand. Die Versammlung entschied sich einstimmig fürs erstere. Hierauf sprach[1] der Vorsitzende:

„Dann ist das erste, daß wir einen Präsidenten wählen. Sie wissen, daß von den weitaus meisten Mitgliedern, soweit sie ihre Stimmen schriftlich abgaben, meine Wenigkeit zu dieser Stelle gewählt wurde. Nun gäbe ich sicher ein schlechtes Beispiel, wollte ich mich sträuben, diese unverdiente Würde anzunehmen, weil es schiene, als scheue ich die Bürde. Und das habe ich ja von jeher ausgesprochen: Vor der Bürde dürfen wir nicht erschrecken. Und wenn ich auch mich dieser Ehre für unwürdig erachte, so muß ich mir doch auch die Worte zurufen: Mut — Mut! Wer Großes erreichen will, darf den Mut nicht sinken lassen, der muß vielmehr Hand ans Werk legen. Allein, meine Herren! ich habe trotzdem ein großes Bedenken. Es ist mir nämlich der Zweifel aufgestiegen, ob Sie nicht, als Sie mich wählten, sich eine ganz andere Vorstellung von meiner Wenigkeit gemacht hätten. Ich fürchte, Sie hätten sich, als Sie mich wählten, etwa einen Mann vorgestellt von ehrwürdigem Aussehen, der zu repräsentieren versteht, voll feiner Manieren, voll Gelehrsamkeit, Wissen, Beredsamkeit, Kraft und Energie. Von all dem ist nichts an mir, wie der Augenschein beweist, *sum minimus in Israël.* Es besteht also großer Zweifel über die Gültigkeit der Wahl *propter errorem personae,* und viele von Ihnen können um so ungehinderter ihre Wahlstimme einem Würdigeren übertragen, als sie bisher noch nicht gewählt haben. Ich bitte, meine Herren! das nicht als falsche Bescheidenheit auszurechnen. Ich habe nur aus dem Grunde mich bisher als „provisorischer Präsident" unterzeichnet, weil ich ängstlich bin, es könnte auch nur ein Schatten von Verdacht bestehen, als ob der Verein mich nicht gewollt, sondern besser einen anderen gewählt hätte. Mir liegt zu viel an der Sache, als daß ich nicht jeder glücklicheren Wahl meine freudigste Zustimmung gäbe."

Als hierauf nur Widerspruch erfolgte, stellte ich die Fragen: 1. soll also die bisher provisorische Wahl von heute an eine definitive werden, 2. soll es dem Präsidenten überlassen bleiben, den Sekretär und Kassier selbst zu wählen und soll es bei den bisherigen Persönlichkeiten sein Verbleiben haben? Beide Fragen wurden einstimmig bejaht.

3. Der Vorsitzende bezeichnete als nächsten Gegenstand der Beratung die Komplettierung des Ausschusses. Nach längerer Debatte wurde der Beschluß gefaßt, der in den später folgenden Statuten V. c. angegeben ist.

[1] Da die Reden nicht stenographiert wurden, so geben meine Ausführungen nur den Sinn. Nur die obige Rede ist genau nach dem stenographischen Berichte.

4. Zum Behufe der definitiven Feststellung der Statuten wurde eine Subkommission gewählt, welche dieselben zuerst redigieren und dann der nächsten Ausschußsitzung zur Beratung vorlegen sollte.

5. Hierauf kam die Frage über die Protektoren des Vereines zur Verhandlung. Das Resultat derselben zeigen die Statuten sub VII.

6. Die Frage, ob der Verein die Approbation seiner Statuten beim Heiligen Apostolischen Stuhle und bei denjenigen Hochw. Herren Bischöfen, in deren Diözesen sich Mitglieder befinden, nachsuchen solle, wird einstimmig bejaht. Als Grund wurde bezeichnet, daß ein Verein, der die katholische Kirchenmusik fördern will, nicht außer Verbindung mit den katholischen Oberen bleiben könne. Diese Approbation nachzusuchen wird der Präsident beauftragt.

7. Auf die Frage hin: Welches die erste Vereinsgabe sein solle, legte der Unterzeichnete die *Sequenz „Veni Sancte Spiritus"* von Olivieri, ein *„Stabat mater"* von M. Hanisch, eine Abhandlung von Joseph Seiler über „Flagellantenlieder"[1] und eine solche über die Behandlung usw. der Orgel von B. Mettenleiter vor, welch letztere als erste Vereinsgabe bestimmt wurde.

8. Um im voraus einer wertvollen zweiten Vereinsgabe sicher zu sein, wird der Präsident beauftragt, ein Preisausschreiben für die Mitglieder zu veranstalten und die Preisrichter zu bestimmen.

9. Die Frage, wann und wo die zweite Generalversammlung des Vereines abgehalten werden solle, rief eine lebhafte Debatte hervor. Der Präsident schlug nämlich Regensburg vor und begründete diesen Vorschlag etwa auf folgende Weise:

„Wenn ich mir erlaube, Regensburg vorzuschlagen, so geschah dies darum, weil es von großer, sehr großer Wichtigkeit für den Verein ist, daß nicht bloß Beratungen, sondern daß auch Musikproduktionen stattfinden, die für die Mitglieder belehrend sind. Und da kann nicht jede Stadt oder jede Kathedrale als Muster aufgestellt werden. So — verargen Sie es mir nicht, wenn ich es offen ausspreche — die Aufführung, wie wir sie zur Eröffnung der Generalversammlung gehört haben, zeigt wahrhaftig nur, wie die Kirchenmusik nicht sein soll.[2] Wenn man bei solchen Gelegenheiten Messen aufführt, bei deren *Gloria*-Schlusse man rufen könnte: Nun mag der Vorhang der Bühne aufgehen, deren *Crucifixus* eben eine Wolfsschluchtszenen-Musik ist, die (ich nehme den schönen Anfang des *Kyrie* und einige andere Stellen aus) zum Teile aus lächerlichem Spektakel, zum Teile aus widerlicher Sentimentalität zusammengesetzt sind, dann, meine Herren! will man entweder ein abschreckendes Beispiel geben, wie die Kirchenmusik nicht sein soll, oder man versteht nicht, was sie sein soll. Ich habe hierauf im voraus aufmerksam gemacht und gesagt, daß, wenn man die Mittel zur Aufführung der *Missa Papae Marcelli* wirklich nicht finden könnte,[3] was zwar bei einer Stadt von Bambergs Größe, zumal es nicht in China liegt, unglaublich scheint, aber jetzt glaubwürdig geworden ist, daß es dann noch manche andere Vokal- und Instrumentalmessen gibt, die man mit Ehren aufführen kann und daß ich ein hohes Domkapitel bedauern muß, das einen Vorschlag (zur Aufführung dieser Messe) hinnehmen mußte, der in jeder Beziehung ein *testimonium paupertatis* ist. Einer solchen Gefahr, so hoffe ich, sollen Sie in Regensburg nicht ausgesetzt sein. Wir können Ihnen freilich nichts bieten, das Sie interessieren dürfte, als Aufführungen alter Meisterwerke aus dem 16. Jahrhundert. Aber es würde sich dann wenigstens zeigen, daß die viel gescholtenen ‚Pfundnoten', wenn nur der rechte Direktor darüberkommt, Leben und Geist bekommen und eine Wirkung hervorbringen, die sich mit allen Effekten der besten Werke der Neuzeit messen kann. Darum schlage ich Ihnen Regensburg vor."

[1] Sie ist in der *„Musica Sacra"* erschienen.

[2] Der ungemein lebhafte Beifall, der in dieser Weise zum ersten und einzigen Male innerhalb des Ausschusses, gerade bei dieser Stelle losbrach, zeigte, daß ich nur ausgesprochen, was fast alle fühlten und auf dem Herzen hatten.

[3] Ein Herr v. d. A. schreibt hiezu: „Bamberg hat 23000 Einwohner. Bei Sängerfesten usw. hört man nichts von einem Mangel." Es fehlt eben an der bewegenden und treibenden Kraft. Freilich war auch Vakanz.

Besprechungen

Schächtl, G., Op. 8. 14 *Adjuva nos* und 4 *Tantum ergo* für 1—5 Singstimmen mit und ohne Orgel. Regensburg, Fr. Pustet. Partitur 3.80 ℳ, Stimmen 3 ℳ 20 ₰.

Ein Opus, das schon seiner äußeren Anlage nach die helle Freude jedes Chorregenten erwecken muß, denn er findet hier die so häufig benötigten Gesänge zum „Wettersegen“ und zur „Aus- und Einsetzung“ in jeder Art der Besetzung, die für seinen Chor in Frage kommen kann: 3 einstimmige *Adjuva nos* — Nr. 3 wäre besser in *Es*-dur gesetzt, — 3 zweistimmige für die so ungemein praktische Besetzung für vereinigte Ober- und Unterstimmen, 1 dreistimmiges, 6 vierstimmige mit und ohne Orgel und 1 fünfstimmiges ohne Orgel, ähnlich die *Tantum ergo,* jedes mit 3 Strophen. Nimmt man nun noch die inneren Qualitäten hinzu, den melodisch-flüssigen Satz, der sich, unterstützt durch eine wirkungsvolle Orgelbegleitung, zu schönen Steigerungen und Höhepunkten erhebt, die korrekte Textdeklamation und endlich die schlichte Faktur, die weder den Sängern noch dem Organisten Schwierigkeiten bereitet, so wird man dem Opus eine warme Aufnahme und gute Abnahme voraussagen können. Für eine Neuauflage könnte dann der fruchtbare und fleißige Komponist auch die „einsamen“ Akkorde, die er z. B. bei Nr. 11 und 12 zum Zwecke eines sicheren Einsatzes hingepflanzt hat, aus künstlerisch ästhetischen Gründen weglassen oder die Begleitung fortführen. Der Ausstattung merkt man die Kriegszeit keineswegs an.

Weitzel, W., Op. 6. 10 Herz-Jesu-Lieder für 1—3stimm. Frauenchor mit Orgel. Partitur 2.50 ℳ. — Trauerlied für 4stimmigen gemischten Chor. Karlsruhe, Badenia.

Eine Sammlung von Herz-Jesu-Liedern, die sich weit über das Durchschnittsmaß erhebt. Ein einstimmiges, zartes „Morgengebet“ zum Herzen Jesu, das uns in seinem Melodieanfang schon anheimelt, und ein „Abendgebet“ umrahmen die Sammlung von 2—3stimmigen Liedern, die, aus tiefster Seele empfunden und geboren, einen ebenso innigen und ausdrucksvollen Vortrag verlangen. Man sehe einmal daraufhin Nr. 6 und 7 oder Nr. 8 und 9 an, beachte besonders auch die feinabgewogene Orgelbegleitung, die sich in den meisten Nummern noch durch eine schöne Baßführung auszeichnet, und man wird die Lieder liebgewinnen, zumal sie auch meist neue Texte vertonen; Institutschöre, Jungfrauenkongregationen usw. werden sich dieselben kaum entgehen lassen. — Das „Trauerlied“ ist in einfachem, homophonem Satz würdig vertont, nur der Oktavensprung und Soloeinsatz des Sopran bei „Gottes Schoß“ scheint mir unpraktisch, weil „gefahrdrohend“.

Schiegg, A., Op. 21. Deutsche Messe für 4 Oberstimmen. Selbstverlag, München, Balanstr. 14.

Es sind 6 bekannte Texte aus deutschen Singmessen, die der Komponist für 4 Oberstimmen vertont hat; er widmet sie der Chorgesangklasse der Kreislehrerinnenbildungsanstalt in München und weist damit darauf hin, daß die Gesänge eine gewisse Reinheit in der Tongebung und Sicherheit im Vortrag — sie sind ohne Orgel, meist mit 4 ♯ geschrieben — fordern. Unter dieser Voraussetzung mag die „Deutsche Singmesse“ ihren Zweck wohl erfüllen.

Ulrich, Gotthold, Geistliches Gesangbüchlein. Ausgewählte Lieder, vornehmlich kirchlicher Art, zum Gebrauch für einstimmigen Gesang mit Begleitung von Orgel, Harmonium oder Klavier oder für 4stimmigen gemischten Chor, gesammelt und mit Tonsatz im einfachen Kontrapunkt versehen. I. Teil. Ehingen (Württemberg), J. Jehle. 3 ℳ.

In dem langen Titel liegt der Wunsch und Wille des Herausgebers, der hier größtenteils auf das alte deutsche Kirchenlied in seiner diatonischen Fassung und seinem freien Rhythmus zurückgreift, hinlänglich ausgedrückt und wir können uns deswegen mit der Anzeige des sauber ausgestatteten Heftes um so mehr begnügen, als dasselbe in erster Linie für protestantische Kreise bestimmt ist. — Die noch eingesandten zwei weltlichen Lieder für gemischten Chor („Fahrt durchs Heimatland“ und „Frühlingstag“, Partitur 80 ₰) stehen auf modernem Boden, sind frisch empfunden und werden — namentlich der „Frühlingstag“ — von recht guter Wirkung sein.

Von den Absolventen der Regensburger Kirchenmusikschule fanden Anstellung die Herren:

Weitzel Emil, Domorganist, Freiburg (Breisgau).
Weitzel Wilhelm, Chordirektor, Baden-Baden.
Pronadl Martin, Stadtpfarrorganist, Amberg.
Rammel Joseph, Stadtpfarrorganist, Weiden.
Huth Ewald, Musiklehrer, Kloster Ettal.
Malecki Felix, Chorrektor und Organist, Lublinitz (Oberschlesien).
Brey Gerhard, Organist, Gruiten bei Düsseldorf.
Brender Severin, fürstl. Musikdirektor, Vaduz (Lichtenstein).
Nitsch Wilh., Stiftsorganist, Ossegg (Böhmen).

Vom 15.—18. Juli findet in **Würzburg** der 9. schulgesangspädagogische Fortbildungskursus statt. Näheres durch den Kursleiter R. Heuler, Würzburg, Harfenstraße 2/I.

Aus der Redaktionsstube

H. H. **Br. G.** und **Mal. L.** Herzlichen Glückwunsch und besten Gruß! — H. **L. Hg.** Leider nicht erfüllbar, weil nicht zuständig. — Sch. **B. S.** Ihr liebes Brieflein hat mich sehr erfreut. Die freundlichen Grüße und Wünsche erwidere ich allseits herzlichst. — **H. L. St. I.** Das schöne und ideale Osterprogramm kam zum Abdruck leider zu spät. (Postsperre!) — H. **Dr. S. A.** Das Lichtbild konnte zu meinem Leidwesen nicht mehr Verwendung finden. — **H. P. V. S.** Ms. eingetroffen; z. Zt. leider Platzmangel. — **H. P. B. M.** Ein billiges Metronom ist mit dem besten Willen nicht aufzutreiben.

Druck und Verlag von Friedrich Pustet in Regensburg

MUSICA SACRA

Monatschrift zur Förderung der katholischen Kirchenmusik

Begründet von Dr. F. X. Witt, herausgegeben von
Prof. Dr. phil. & theol. Karl Weinmann
Direktor der Kirchenmusikschule Regensburg

52. Jahrg. 1919 **7. Heft / Juli**

Klerus, Schule und kirchlicher Volksgesang[1]

Von Professor Franz Moißl, Klosterneuburg

Der Weltkrieg endete mit dem Zusammenbruch der materiellen Kultur. Die verheerende Wirkung dieses weithin sichtbaren Niederganges hat aber auch viel unschätzbares geistiges Besitztum der Völker mit in den Strudel des Verderbens hinabgezogen. Nicht ohne innere Erschütterung nimmt jeder Gefühlvolle das grauenvolle Bild der Zerstörung in sich auf, das der Krieg mit blutigem Eisengriffel in die lebensfrohe Erde eingegraben, sieht er ungezählte stolze Wahrzeichen der „eisernen Zeit“ in sich zusammenkrachen, auf deren babylonische Dimensionen sich materialistisch gesinnte Geister nicht wenig zugute getan haben, und mit steigender Besorgnis vernimmt er das Knistern im Gemäuer des Gebäudes, das die Menschheit geistige Kultur nennt.

Aus der Sklaverei des Materialismus heraus sollen die Völker endlich wieder zum Streben nach dem Neuaufbau ihrer Kultur erwachen. Werden sie genug sittliche Kraft aufbringen, um sich emporzureißen zu den Höhen der christlichen Weltanschauung? Wird sich das vom Bolschewismus bereits arg durchseuchte, im Verlaufe des Krieges immer weitschichtiger dem Radikalismus verfallene deutsche Volk noch zur rechten Zeit auf die christlich-germanischen Ideale besinnen, aus deren Schönheit und Stärke ehedem ganze Generationen Begeisterung und erneuten Lebensmut tranken, wenn es galt, feindliche Angriffe auf Kultur und Sitte siegreich abzuschlagen?

Eine unbedingt bejahende Antwort in dem Sinne zu geben, daß mit dem Ende des Weltkrieges auch schon die Zeit der geistigen Wiedergeburt des deutschen Volkes gekommen sei, wäre wohl der Gipfel des Optimismus. Zu grell flackert der Feuerschein egoistischer Weltanschauung, zu tief brennen die Wunden, die der Krieg auch den sittlich Guten geschlagen, als daß das Volk schon heute oder morgen mit lautem Freudenschall sich dem „jungen Tag“ entgegenwerfen könnte, den die Gewitter eines gewaltigen Umsturzes geboren. Aber der Acker, auf dem die Saat reifen soll, ist reich gedüngt und aus dem waffenlosen Volke spricht Gott. Einmal wird und muß die Zeit anbrechen, in welcher der Volksgeist, den die alliierten Feinde gewaltsam, durch Auferlegung unerhörter Friedensbedingungen lahmlegen möchten, sich endlich wieder befreit, und wo alle menschlichen Gemeinschaften, von der Familie angefangen bis zu den kompliziertesten sozialen Aggregaten hin, das Bedürfnis empfinden, ihre Weihe und Berechtigung im Religiösen zu empfangen; einmal muß auch die Stunde schlagen, welche dem ganzen Volke die Erkenntnis bringt, daß Demokratie und Religion durchaus nicht zwei sich feindlich gegenüberstehende Begriffe sind und der überzeugteste Demokrat sehr wohl auch

[1] Diese ungemein praktischen Ausführungen, die uns der Chefredakteur der Wiener „*Musica Divina*“ (vgl. VII. Jahrgang 1919, S. 41 ff.) in dankenswerter Weise zur Verfügung stellt, haben zwar in erster Linie österreichische Verhältnisse im Auge, können aber *mutatis mutandis* auch auf deutsche Verhältnisse ihre Anwendung finden. Die Schriftleitung

der gläubigste Katholik sein kann. Den Bataillonen religionsfeindlicher Kulturkämpfer stehen Legionen tapferer Abwehrtruppen entgegen, deren Arsenale die Gotteshäuser sind, wo den mutigen Streiter in schimmernder Pracht die Waffen des Heils grüßen, nach denen sein Herz sich sehnt.[1]

Alle im Staate sollen von jetzt an Demokraten sein. Und alle können es sein. Auch die Kirche? Welche Frage! Gerade sie gehört, da sie ja alle ihre Mitglieder, ob hoch oder nieder, mit gleicher Liebe umfaßt, allen Gläubigen ihren Gnadenquell erschließt, von jeher zu den demokratischesten Einrichtungen, und sie ist noch dazu die größte auf der ganzen Welt. Deshalb konnte es ihr nicht schwerfallen, sich in feierlicher Form auf den Boden der neu entstandenen demokratischen Staatsgefüge zu stellen, als die Zeit hiefür gekommen war.

Wir Kirchenmusiker, die wir — zumeist freiwillig — das ebenso ehrenvolle wie verantwortungsreiche Amt übernommen haben, zur Verherrlichung des Gottesdienstes beizutragen, müssen angesichts der neuen Zeit der Pflicht bewußt sein, den Klerus bei der Lösung seiner Aufgabe: daß das Volk vom demokratischen Aufbau der Kirche und von ihrer Bereitwilligkeit, der neuen Zeit bis zur Grenze des Möglichen Rechnung zu tragen, gründlich überzeugt und zur praktischen Mitarbeit aufgerufen werde, auf das werktätigste zu unterstützen, wobei für uns natürlich nicht die pastorale, sondern nur jene Seite in Betracht kommt, die mit der praktischen Betätigung des Volkes an der Kirchenmusik zusammenhängt. Dieser Gedanke aber führt uns mitten in den Bereich des Volksgesanges.

Das Gebot der Stunde fordert gebieterisch die intensive Beteiligung der Gläubigen am Volksgesange, wendet sich jedoch in allererster Linie nicht an die Kirchenmusiker, sondern an die Pfarrvorstände. Wenn mit den Gebetsstürmen auch Gesangsstürme Hand in Hand gehen sollen, das heißt, wenn die ganze versammelte Gemeinde wie aus einem Munde den Bittgesang, das Lob- oder Danklied zum Himmel senden soll, wenn Orgelklang und brausender Volksgesang in überwältigender Fülle und Majestät einherwogen und die Herzen erheben machen sollen, dann muß das Volk auf solch himmelstürmenden allgemeinen Gesang vorerst eingeübt sein. Das aber ist nur auf dem Wege über die Volksgesangübungen möglich. Nicht mit papierenen Verordnungen oder belehrenden Zeitungsartikeln, nicht mit noch so eindrucksvollen Vorträgen in Versammlungen und auf Konferenzen allein wird man dem kläglich darniederliegenden kirchlichen Volksgesange auf die Beine helfen, sondern einzig dadurch, daß die Pfarrvorstände sich mit dem lebendigen Wort der Aufmunterung an das Volk wenden; daß sie sich, auch wenn sie sich bescheidenerweise zu den gänzlich Unmusikalischen und daher „Unbeteiligten" zählen, nicht länger davor scheuen, die heiligen Aufgaben des Kirchenliedes von der Kanzel, vom Altar aus darzulegen, und kostete es sie noch so viel Überwindung, der Kirchengemeinde endlich einmal rundweg sagen zu müssen, ihr Gesang sei des Gottesdienstes längst unwürdig und wecke oft das Gefühl tiefster Beschämung; und daß sie endlich selbst die Führung der zur Hebung des Gesanges praktischen Arbeit übernehmen, indem sie zur Veranstaltung gemeinsamer Volksgesangübungen schreiten, in welchen Wort und Weise, Tempo und Vortragsart auf Grund des vom Ordinariate vorgeschriebenen Gesangbuches, unter der Mitwirkung des Regenschori oder Organisten und des Pfarrers so lange behandelt werden, bis ein bestimmter Liederschatz erworben ist, der das ganze, in seinen heiligen Stimmungen so abwechslungsreich gestaltete Kirchenjahr mit einem Lichte überstrahlt, an dem sich jedes gläubige Herz erfreut und erwärmt.

---

[1] Den gesunden religiösen Kern, der im deutschen Volke steckt, deutet in einem kürzlich veröffentlichten Aufsatze „Kunst und Demokratie" der Wiener Komponist und Schriftsteller Julius Bittner an, indem er dort sagt: „Das Volk ist nicht atheistisch. Atheisten sind nur ein paar Esel von Klugschwätzern, die zu dumm sind, die Rätsel, die den Menschen von allen Seiten umgeben, auch nur in ihrer Existenz zu erfassen, die nicht wissen, daß wir nichts wissen können, weil ihr blöder Blick im Einmaleins schon einen restlosen Triumph menschlichen Geistes, in irgendeiner Erfindung, die täglichem Gebrauche, täglicher Bequemlichkeit dient, schon eine nicht überbietbare Ruhmestat des Geistes sehen und noch nicht zu der einfachen Erwägung vorgedrungen sind, daß Goethe Goethe wurde, ohne ein Telephon zu besitzen, und daß es nicht bekannt ist, Aristoteles hätte sich aus Gram, daß er keine Depesche aufgeben könne, ins Wasser gestürzt."

Die soeben angeführten Punkte sind keineswegs neu. Sie betreffen einen Wunsch, der von Freunden und Förderern des deutschen kirchlichen Volksgesanges bereits ungezählte Male zum Ausdrucke gebracht worden ist. Und noch mehr: Verschiedene kirchliche Oberbehörden haben in ihren amtlichen Verlautbarungen an die Pfarrvorstände diesem Wunsche einen so starken Nachdruck verliehen, daß jeder zur Mitarbeit Berufene sich hätte beeilen müssen, das in dem Appell Ausgesprochene restlos zu erfüllen. Manche Ordinariate ließen es nicht dabei bewenden, dem Klerus, den Kirchenmusikern und den Schulen ein neues Diözesangesangbuch in die Hand zu geben, sondern sie ordneten auch die praktische Durchführung der gesanglichen Reformen mit nicht mißzuverstehender Deutlichkeit an, indem sie insbesondere auf die Notwendigkeit der Volksgesangübungen verwiesen.

Anläßlich der Einführung des neuen „Gebet- und Gesangbuches für die katholische Schuljugend der Erzdiözese Wien" brachte das Wiener Diözesanblatt vom 30. April 1915 eine ausführliche Verlautbarung, aus der hier nachstehende Stellen zitiert seien:

„Es ist ein verhängnisvoller Irrtum, wenn man meint, die Pflege des kirchlichen Volksgesanges sei Sache derjenigen, die dafür eine besondere Veranlagung oder Neigung besäßen. Die Frage des Kirchengesanges betrifft und berührt alle Katholiken einer Diözese, das Volk und seine Seelsorger — und letztere in besonderer Weise. Sie ist eine pastorale Frage, weil sie mit der Abhaltung des Gottesdienstes und der Wirkung desselben auf die Gläubigen zusammenhängt. Wenn es priesterliche Pflicht ist, für die würdige Ausschmückung des Gotteshauses, für seine Reinerhaltung, für möglichste Feierlichkeit bei den einzelnen heiligen Handlungen zu sorgen, kurz, wenn der Priester mit gutem Gewissen sagen können muß: *Domine, dilexi decorem domus tuae et locum habitationis gloriae tuae* (Ps. 25, 8), so darf er sich der Sorge für eine möglichst würdige Kirchenmusik und einen möglichst erhebenden Volksgesang nicht entschlagen." — „Wer jemals unter dem Eindrucke eines mächtigen und begeisterten, würdig-schönen und andächtigen Volksgesanges in einer von Gläubigen gefüllten Kirche gestanden ist, wird wohl alles daransetzen wollen, daß in seinem Wirkungskreise dieses unendlich wertvolle Mittel gegenseitiger Erbauung und ergreifender Gottverherrlichung zur vollen Anwendung komme." — „Es sollen auch Übungen in der Kirche mit dem ganzen Volke abgehalten werden. Die Seelsorger sollten über den Kirchengesang und seine Wichtigkeit zu den Gläubigen sprechen, das Kirchenlied in die Predigt und die Katechese einbeziehen und den Eifer der Gemeinde für die wichtige Sache des Volksgesanges stets wach zu erhalten suchen. Gerade durch das Kirchenlied ist es so leicht zu erreichen, was ja auch ein Zweck der seelsorglichen Arbeit ist, daß das Volk den Geist der Kirche in sich aufnimmt, in Freude und Leid mit ihr fühlt und denkt, sich in den jeweiligen Geist der jeweiligen Zeit hineinlebt und selbsttätig mitwirkt an der mystischen Darstellung des geheimnisvollen Lebens des Gottmenschen und seines Reiches. Mögen daher die Seelsorger alle im bewährten Eifer an der Durchführung jener Vorschriften arbeiten, die für die Belebung kirchlichen Volksgesanges erlassen und hinkünftig erfließen werden."

Das Wiener f.-e. Ordinariat blieb bei diesen Verlautbarungen nicht stehen, sondern veranlaßte unter einem die Ausarbeitung eines Singplanes, der den Zweck eines durchaus einheitlichen Vorganges in Kirche und Schule verfolgte, die Arbeitseinteilung für die Volksgesangübungen und die Gesangübungen der Schulkinder genau umschrieb und sich zunächst auf vier Schuljahre (1915/16 bis 1918/19) erstreckte. Als nun gar auch noch der Niederösterreichische Landesschulrat sich der Sache annahm und unterm 27. Juli 1915 den Bezirksschulräten des Landes den amtlichen Auftrag gab, den Singplan allen Volks- und Bürgerschulen vorzuschreiben, da sah so mancher Freund des Kirchenliedes selbst seine kühnsten Erwartungen übertroffen und gab sich der beseligenden Hoffnung hin, es werde nun auf der ganzen Linie: in allen Pfarrkirchen und in sämtlichen Schulhäusern der Diözese ein Wettsingen anheben, welches selbst den Sangeseifer

der Protestanten zur Zeit der Hochblüte ihres Kirchenliedes in den Schatten stellen müsse. Und damit dem ganzen Werke nicht die Krone fehle, verordnete das f.-e. Ordinariat in Nummer 17 des Wiener Diözesanblattes vom 13. September 1915 ausdrücklich: „Die hochwürdigen Herren Pfarrer und Kirchendirektoren werden angewiesen, auch in ihren Kirchen bei dem Gottesdienste nach dem untenstehenden Singplan vorzugehen und für die Erlernung und den Gebrauch der darin enthaltenen Lieder Sorge zu tragen. . . . Die hochwürdigen Seelsorger mögen sich der schönen und wichtigen Aufgabe, einen würdigen Kirchengesang zu schaffen, mit aller Hingebung widmen, die Kinder und das katholische Volk in Katechese und Predigt zu begeistern suchen für die so edle Sache des kirchlichen Volksgesanges und auch die Mühen von Übungen in den Kirchen nicht scheuen."

Beim Rückblick auf die seit diesem vielverheißenden Aufstieg verflossene Zeit stößt man jedoch auf zwei betrübliche Momente: die durchgreifende Arbeit in den Pfarrkirchen in bezug auf die Abhaltung ausreichender Volksgesangübungen ist ausgeblieben, und in den allermeisten Schulen ist man über den Erlaß der Schulbehörde einfach zur Tagesordnung übergegangen.

Ja der Krieg, der Krieg! sagen manche der Saumseligen. „Es ist in dieser Zeit der Kümmernisse", so verteidigen sie sich, „ganz unmöglich gewesen, das Volk, das die ganze Woche hindurch den Bedürfnissen des Lebens hat nachgehen müssen, auch noch zu außerordentlichen kirchlichen Gesangübungen zusammenzubringen." Und noch zahlreiche andere Entschuldigungsgründe werden ins Treffen geführt.[1]

In aller Form sei hier erklärt, daß jenen Geistlichen, Kirchenmusikern und Lehrern, die im Sinne der Verordnungen ihre ganze Kraft aufboten, das so trefflich vorbereitete schöne Werk aufrichten zu helfen, der auf sie entfallende Arbeitsanteil nicht im mindesten geschmälert werden soll. Unvergessen ist und bleibt vor allem — um nur ein Beispiel anzuführen — die unermüdliche, geradezu beispiellose Pionierarbeit des Wiener Religionsprofessors Anton Drha, der seit dem Erscheinen des Orgelbuches bis auf den heutigen Tag weder Zeit noch physische Überanstrengung gescheut hat, zuerst in Maria-Treu, dann aber auch in verschiedenen anderen Kirchen Wiens zahlreiche Volksgesangübungen abzuhalten. Ihm ist der große Wurf gelungen, die Begeisterung für das Kirchenlied in die Massen des Volkes zu tragen. Kinder und Erwachsene folgen seinem Rufe stets in hellen Scharen, und wer je einmal einer solchen Volksgesangübung großen Stils beiwohnte, verließ die heilige Arbeitsstätte gewiß mit dem Hochgefühl wahrer Freude. Dem Beispiele Drhas folgend, hat auch ein Teil des Landklerus der Idee der Volksgesangübungen zum Durchbruche zu verhelfen gesucht und in rastloser Arbeit lokale Erfolge errungen, die in einigen Fällen geradezu erstaunlich sind. Trotz alledem: gerade die schönsten Erfolge stehen noch immer vereinzelt da, und wenn man im Kontobuch unseres Kirchenliedes das Soll mit dem Haben vergleicht und schließlich die Bilanz zieht, so gelangt man zu einem erschrecklich hohen Defizit. Nicht allein fast die ganze Schule, sondern auch ein großer Teil des Klerus und der Kirchenchorleiter schuldet dem Kirchenliede einfach alles, was es zum Leben braucht: Liebe und Begeisterung, Arbeitslust und vor allem jenen guten Willen, ohne den die Durchführung einer so allgemeinen, sämtliche Seelsorgegemeinden der Diözese

[1] Hier eine kleine Auslese:

„Mit dera Orgelbegleitung is nix anz'fanga. Die kann ja net amol der beste Organist spiel'n, weil s' ihm viel zu schwer is. Und 's Volk vasteht sie überhaupt net . . ."

„Ich bitt' Sie, wer wird denn den Leuten die alten Lieblingsg'sangeln wegnehmen wollen. Ich für meine Person tu's net; dazu geb' ich mich net her! . . ."

„Mein Organist hat das Orgelbuch auf den Tisch geschmissen und erklärt: ‚Solche neumodische Akkord' in der Kirchenmusik einführen wollen, is der hellste Wahnsinn. Dös Zeug mög'n sich die Herrn Chordirigenten aus Wien und die zwa Klosterneuburger Professoren, die 's z'amm'gstellt hab'n, nur schön selber spiel'n . . .'"

„Herr Pfarrer, hob'n S' schon so was g'segn? A Osterlied in Moll! Und a Fastenlied — das Lied Nummer 40, ‚O Haupt voll Blut und Wunden' — in A-Moll mit 'n E-Dur-Schluß! Da singt uns ka anziger Mensch mit. Ich denk', mir lass'n die Sach' und bleib'n bei die alten Lieder."

umfassenden Reform einfach undenkbar ist. Das von manchem Geistlichen zur Rechtfertigung beharrlicher Untätigkeit angeführte Argument: „Ich bin nicht musikalisch!“ wird sofort hinfällig, wenn das reiche katechetische und homiletische Gebiet in Betracht gezogen wird, das sich bei der Behandlung der Liedertexte ganz von selbst darbietet. Steckt nicht in manchem Kirchenliede eine fertige Predigtdisposition? Ist es nicht unverzeihlich, daß gerade in den Kriegsjahren, wo doch die Herzen der Gläubigen empfänglicher waren als je, nur allzuviel Zeit ungenützt verstreichen konnte, und das mahnende Wort, welches Matthias Heumann in seinem hinreißend geschriebenen Aufsatze: „Krieg und kirchlicher Volksgesang“ an die Leser der *„Musica Divina“* gerichtet hat (Jahrgang 1915, S. 5), nicht allgemein beachtet wurde?: „Der Boden des Herzens ist durch die harten Schläge der Kriegsereignisse gelockert; das Erdreich ist bereitet, fruchtbaren Samen aufzunehmen; das katholische Volk ist in Massen in unseren Gotteshäusern versammelt; unsere Kriegsgottesdienste gestatten eine neue, freie, reiche Ausgestaltung, weil sie nur von wenigen liturgischen Regeln umgrenzt sind: verschließen wir darum nicht die reiche Schatzkammer des Kirchenliedes und machen wir weit das Tor!“

„Ich bin nicht musikalisch!“ Dieser der Vorwärtsbewegung der Kräfte auf dem steilen Wege zum Endziele wie ein Bleigewicht hinderliche Einwand ist so unsozial, so undemokratisch als nur möglich; denn auch der unmusikalischeste Pfarrer kann der Volksliedsache unschätzbare Dienste leisten, wenn er sich bemüht, das Textliche der Gesänge zu erschöpfen und das daraus Gewonnene in eine Form zu bringen, die sich in den Rahmen der Volksgesangübungen spielend leicht einfügen läßt.

Was also unbedingt gefordert werden muß, ist die praktische Teilnahme auch des „unmusikalischen“ Seelsorgegeistlichen an der Kirchenliedreform. Predigt und Katechese über das deutsche Kirchenlied! Mit flammender Begeisterung mitten hinein in die Arbeit! Das Volk wird klopfenden Herzens aufhorchen, wenn der Herr Pfarrer, aus dessen Predigten und Exhorten bisher niemals auch nur ein Wörtchen über Kirchenmusik oder kirchlichen Volksgesang herauszuhören war, eines Tages von der Kanzel herab ganz unerwartet vom Gesang seiner Kirchkinder, von der hohen Bedeutung des Kirchenliedes spricht, wenn er zu allgemeinerer Betätigung, zur Anschaffung des neuen Gebet- und Gesangbuches und schließlich zum regen Besuche der Volkskirchengesangübungen auffordert, die zur Bewältigung der Aufgaben des Singplanes vom Ordinariate vorgeschrieben sind und — welch neuerliche Überraschung für die Kirchkinder! — von ihm selbst geleitet werden.

Mancher Seelsorger begründet seine geringe Beteiligung an den Reformarbeiten kurzerhand damit, daß in der Gottesdienstordnung seiner Kirche für den kirchlichen Volksgesang zu wenig Raum geschaffen sei. Eine Unmenge gestifteter Ämter, ferner die Abhaltung des Nachmittagsgottesdienstes in liturgischer Form usw. hindere ihn an der praktischen Durchführung des Singplans im Sinne der Verordnung von vornherein. Auch in einem solchen Falle kann wohl ein Ausweg gefunden werden. Vor allem ist da die Frage zu beantworten: Vollzieht sich die Abhaltung dieser über das normale Maß der physischen Leistungsfähigkeit der Chorsänger weit hinausgehenden liturgischen Funktionen auch wirklich in würdiger Weise? Wenn nicht — das heißt, wenn aufrichtig eingestanden werden muß, daß der künstlerische Wert dieser Funktionen vieles zu wünschen übrigläßt und lediglich die Wahrung der äußeren Form bezweckt — dann wäre es wohl allerhöchste Zeit, sich mit dem Ordinariate ins Einvernehmen zu setzen und unter Darlegung der Verhältnisse die Genehmigung zur Vereinfachung des Gottesdienstes zu erbitten, mit der ausdrücklichen Erklärung, nur dadurch Platz schaffen zu können für die Unterbringung des Volksgesanges. Sehr zu begrüßen wäre hiebei eine vom f.-e. Ordinariate hinauszugebende, diesen Punkt ausführlich erläuternde Durchführungsvorschrift, zumindest ein Kommentar, nach welchem die Seelsorger, denen bis zur Stunde die Hände gebunden waren, sich nunmehr einen Vorgang zurechtlegen können, der für die Pflege des Volksgesanges endlich die Bahn freimacht und zugleich das — Gewissen entlastet.

In bezug auf das Verhältnis der Schule zum Kirchengesange wäre vor allem die Einführung einer eigenen Kirchengesangstunde an den Volks- und Bürgerschulen dringend zu wünschen. Die Erfüllung dieses Wunsches erscheint aber gerade gegenwärtig, wo aus den Nebelschwaden des Umsturzgewitters bereits die Umrisse der Staatsschule zutage treten und das Band zwischen Kirche und Schule immer merklicher zu lockern versucht wird, nur allzu deutlich in die Ferne gerückt. Bestand schon im alten Staate, der sich eigentlich nur den Anschein gegeben hatte, den Kirchengesang unter seine Fittige zu nehmen und nie dafür sorgte, daß seine kirchenmusikalischen Verordnungen einheitlich oder gar streng gehandhabt würden, bei der Lehrerschaft wenig Geneigtheit, die „Bürde“ einer eigenen Kirchengesangstunde auf sich zu nehmen, abgesehen davon, daß so mancher höherbeamtete Schulmann sich geradezu gefürchtet hat, den Lehrern gegenüber als Freund einer „im Grunde rein kirchlichen Angelegenheit“ aufzutreten, so dürfte in der Republik die Aussicht für eine eingehendere schulamtliche Pflege des Kirchenliedes — im Sinne der staatlichen Fürsorge also — noch geringer sein. Der Ausblick in die nächste Zukunft ist darum keineswegs tröstlich. Den Vorwurf der Schwarzseherei nimmt der Verfasser dieser Zeilen gern auf sich; ihn dünkt es besser, lieber das Kind beim Namen zu nennen, als vertrauensselig, unbekümmert um die Vorgänge in der Außenwelt, im traumhaften Paradiesgärtlein zu lustwandeln, in welchem die optimistischen Bäume zum Himmel wachsen. Desto stärker ist sein Glaube an eine spätere glückliche Zukunft. Auf Revolutionen sind noch immer Evolutionen gefolgt, die aus Wüsteneien und Trümmerfeldern wieder grünende Auen schufen. Und wäre es ein Unding, sich der Überzeugung hinzugeben, daß sich in der autonomen Kirche der kirchliche Volksgesang viel ungehemmter wird entfalten können als bisher? Selbst wenn es zum gänzlichen Verzicht auf die Mitwirkung der Schule kommen sollte! Denn dann müßte das Verhältnis der Kirche zum Elternhaus, zur Familie so eng als möglich gestaltet werden, und in diesem engen Zusammenschluß läge dann für die Pflege des kirchlichen Volksliedes auf breitester, wirklich demokratischer Grundlage sicherlich der Schwerpunkt. Das Losungswort für alle, die eines guten Willens sind, hieße dann: Selbsthilfe. In der Liebe zum Volke bis in die untersten Schichten hinab wurzelt auch die Liebe zum Volksgesang. Diese Liebe zum Volke bei allen Angelegenheiten der Kirche zum Ausdrucke zu bringen, ist eine der schönsten Aufgaben des demokratisch gesinnten Seelsorgers. Wie sagte doch Dr. Hilgenrainer kürzlich in der Bonifatius-Korrespondenz: „Das Proletariat ist im Anmarsch. Soll die Kirche es fürchten? — Nein, lieben!“

Festspruch (zu Seite 112)

Gruß Dir, Gefeierter! Gruß, Meister, Dir!
Sieh dichtgedrängt die Schar der Freunde hier,
Die freudig ihre Lieb' Dir zu bekunden,
Sich eingefunden.

Wo ist ein zweiter, der sich rühmen kann,
Dasselbe Schiff als mut'ger Steuermann
Gelenkt zu haben treu ein halb Jahrhundert,
Geehrt, bewundert?

Wie immer auch gewogt der Zeiten Meer,
Du standest mannhaft, unentwegt und hehr.
Du dientest, allzeit abhold dem Gemeinen,
Dem Hohen, Reinen.

Stolz darfst Du schau'n auf Deinen Lebenspfad.
Du streutest aus als Sämann gute Saat,
Und siehe! herrlich ist sie aufgegangen
In Pracht und Prangen.

Wie manche Seele hat Dein Sang entzückt,
Erquickt, beglückt und schalem Tun entrückt!
Wie manchen Sinn hob er in fernste Ferne —,
Ins Reich der Sterne!

Nicht an die Scholle blieb Dein Werk gebannt.
Was Du geschaffen, drang ins weite Land.
Manch Lied, aus tiefstem Herzen Dir entsprungen,
Lebt, wird gesungen.

Auf Dir hat eine güt'ge Hand geruht.
Du schrittest Deinen Weg in sichrer Hut.
Kraft, heil'ge Kraft, die Menschen zu erheben,
Ward Dir gegeben.

Mög' Dir der Himmel ferner huldvoll sein;
Mög' er, der Gnaden Urquell, Dir verleih'n
Noch viele ungetrübte, viele klare,
Lichtreiche Jahre.

August Ganther



Die Messen am Feste des kostbarsten Blutes, am 4. und 5. Sonntage nach Pfingsten

Von P. A. Weiß S. D. S., Jägerndorf, Schlesien

I.

on Pius IX. am 10. August 1849 für die ganze katholische Kirche angeordnet und auf den ersten Sonntag des Juli festgesetzt, wurde das Fest des kostbarsten Blutes unseres Herrn Jesu Christi von Pius X. auf den 1. Juli als *dies fixus* verlegt, an welchem es auch in Brevier und Messen gefeiert wird, wenn auf ihn ein Sonntag fällt. Es wurde eingeführt, „damit, wie Pius IX. in seinem Dekrete sagt, die Herzen der Gläubigen in diesen so drangvollen Zeiten, in welchen der Feind auf den Acker des Herrn Unkraut zu säen und viele durch List, Betrug und Irrtum zu täuschen und zu umstricken sich abmüht, in Liebe gegen diesen Preis unserer Erlösung mehr und mehr erglühen möchten." Da in unseren Tagen dieser Zweck noch viel mehr drängt, wollen wir das heilige Blutfest so feiern, daß wir durch die Verdienste des kostbarsten Blutes im Glauben fest begründet werden, in der Hoffnung erstarken und in der Liebe zu unserem Erlöser entflammt werden und dieses Opferblut uns und der ganzen Menschheit Rettung bringe.

Introitus. *„Redemisti nos, Domine, in sanguine tuo:* du hast uns erkauft, o Herr, in deinem Blute — in grenzenlosem Erbarmen es unter namenlosen Schmerzen vergießend, *ex omni tribu et lingua et populo et natione:* aus allen Geschlechtern und Zungen und Völkern und Nationen — die ganze Menschheit wolltest du durch dein Blut erkaufen aus der auf ihr so drückend lastenden Knechtschaft des Teufels und der Sünde, *et fecisti nos Deo nostro regnum:* und hast uns gemacht für unsern Gott zu einem Königtume — vorher Sklaven, jetzt Freie — vorher im Staub der Niedrigkeit, jetzt durch die Erlösungstat erhoben zu Kindern Gottes, zu deinen Miterben — Mitherrschern in deinem Reiche — alle, die deines Blutes Opfer sich zueignen." *„Misericordias Domini in aeternum cantabo:* die Erbarmungen des Herrn will ich ewig besingen — vereint mit der heiligen Kirche, der Blutbraut des Gottmenschen, *in generationem et generationem annuntiabo veritatem in ore meo:* von Geschlecht zu Geschlecht will ich verkünden deine Treue mit meinem Munde — allen in Christi Blut Gereinigten und Geeinigten und auch den Außenstehenden soll Christi Liebe kund werden, in der er seinen letzten Blutstropfen für die Menschheit geopfert hat."

Graduale. *„Hic est qui venit per aquam et sanguinem, Jesus Christus:* Dieser ist es, der gekommen ist durch Wasser und Blut, Jesus Christus, *non in aqua solum:* nicht in Wasser allein, *sed in aqua et sanguine:* sondern in Wasser und Blut — durch eine doppelte Taufe wurde Christus — Gott in sein Amt als Heiland der Welt eingeführt: durch die Wassertaufe im Jordan, die ihn als Erlöser einweihte, und durch die Bluttaufe am Kreuze, in welcher er seine Aufgabe, das Werk der Erlösung, vollzog. *Tres sunt, qui testimonium dant in coelo:* drei sind, welche Zeugnis geben im Himmel, *Pater, Verbum, et Spiritus Sanctus:* der Vater, das Wort — der Sohn — und der Heilige Geist — sie geben Zeugnis aller Wahrheit, *et hi tres unum sunt:* und diese drei sind eins — in ihrer Wesenheit, Natur, vollkommen eins und gleich und darum auch in ihrem Zeugnisse einstimmig. *Et tres sunt, qui testimonium dant in terra:* und drei sind, welche Zeugnis geben auf Erden, *Spiritus, Aqua et Sanguis:* der Geist, das Wasser und das Blut, *et hi tres unum sunt:* und diese drei sind eins." Wie im Himmel die drei göttlichen Personen in ihrer Einheit Zeugnis geben für den Gottmenschen und sein Erlösungswerk, so haben wir auf Erden ein Abbild dieses göttlichen Zeugnisses dafür, daß Christus Jesus der Erlöser sei: im Heiligen Geiste, der nach der Verheißung des Heilandes sichtbar auf die Erde kam, das Wasser, in welchem Jesus getauft, und das Blut, in dessen Hingabe von ihm die Erlösung am Kreuze vollbracht wurde. *„Alleluja, alleluja. Si testimonium hominum accipimus, testimonium Dei majus est:* wenn wir das Zeugnis der Menschen annehmen — über Christus und sein Werk — so ist doch das Zeugnis Gottes größer, gewichtiger, das er über seinen Sohn durch die Sendung des Heiligen Geistes abgelegt hat und wir wegen seines alles überwiegenden Gewichtes annehmen müssen. *Alleluja.*

Offertorium. *„Calix benedictionis, cui benedicimus:* der Kelch der Segnung, den wir segnen — durch die Worte, mit denen der Priester den Wein im Opferkelche in Christi Blut verwandelt — *nonne communicatio sanguinis Christi est:* ist er nicht Gemeinschaft mit dem Blute Christi? *Et panis quem frangimus:* und das Brot, das wir brechen, *nonne participatio corporis Domini est:* ist es nicht Teilnahme am Leibe des Herrn?" Wer von dem Brote, dem Kelche genießt, tritt in innige Verbindung mit Christus, dem Lebendigen: der Priester durch den Genuß beider Gestalten, der Laie durch den Genuß der Gestalt des Brotes, das als lebendiger Leib Christi auch Christi Blut enthält. So werden wir alle in einen Leib miteinander aufs innigste verbunden.

Communio. *„Christus semel oblatus est ad multorum exhaurienda peccata:* Christus ist einmal geopfert worden — bei seiner ersten Ankunft — um die Sünde vieler zu tilgen; *secundo sine peccato apparebit:* zum zweitenmal wird er ohne Sünde — nicht mehr beladen mit der freiwillig sich auferlegten Opferschuld der ganzen Menschheit — erscheinen, *exspectantibus se in salutem:* denen, die — in seinem Blute gereinigt und durch den Genuß seines Blutes gestärkt — ihn erwarten zum Heile — da er erscheinen wird mit Macht und Herrlichkeit, um die Sehnsucht jener zu erfüllen, welche auf Erden den Spuren seines blutigen Weges treu nachgegangen, ihr Leben seinem Leben gleichförmig gemacht und nur in ihm Frieden und Freude gefunden haben."

II.

Erkennend und anerkennend seine Sündhaftigkeit, im Bewußtsein des eigenen Unvermögens, seiner Abhängigkeit vom Schöpfer soll der Christenmensch durchs Leben gehen und, in solcher Demut arbeitend, die Arbeit für sein zeitliches und ewiges Glück in unerschütterlichem Gottvertrauen dem Willen der weise helfenden Vorsehung anheimstellen. Sie wird den schwachen Willen stärken, den verzagten ermutigen, den ermatteten beleben und den guten Ausgang gewähren.

Introitus. *„Respice in me, et miserere mei, Domine:* Schaue auf mich und erbarme dich meiner, o Herr — in all deiner Milde und Treue und Macht, *quoniam unicus et pauper sum ego:* denn einsam bin ich und arm — voll Herzeleid und Kampfesnot mein Inneres — wenn du bei mir, werde ich nichts fürchten, *vide humilitatem meam et laborem meum:* sieh an meine Erniedrigung und meine Mühsal — erniedrigt durch der Sünde Schmach, geschwächt am Willen wird mir der Kampf zu qualvoller Last, *et dimitte omnia peccata mea, Deus meus:* und vergib mir meine Sünden alle, o mein Gott! — damit ich wieder Ruhe finde für meine Seele und neue Freude und neuer Mut mein Herz belebe." *„Ad te, Domine, levavi animam meam:* zu dir, o Herr, erhebe ich meine Seele — in Demut und Hoffnung, *Deus meus, in te confido:* mein Gott, auf dich vertraue ich — ich bin ja doch dein Kind — deiner erbarmenden Liebe gewiß, *non erubescam:* ich werde nicht erröten, nicht zuschanden werden, weil ich nicht vergeblich zu dir rufe."

Graduale. *„Jacta cogitatum tuum in Domino:* wirf deine Sorge auf den Herrn — den Lenker der Welt, der den Sperling nicht vergißt und die Lilie kleidet, *et ipse te enutriet:* und er wird dich erhalten — wenn du ohne Wanken treu auf seine Liebe baust; *Dum clamarem ad Dominum, exaudivit vocem meam:* als ich rief zum Herrn, erhörte er mein Rufen, *ab his, qui appropinquant mihi:* gegen die, welche mir — feindlich, verderbensinnend — Welt und Leidenschaften — nahen. — *Alleluja, alleluja. Deus judex justus, fortis et patiens:* Gott, ein gerechter Richter, stark und langmütig — die mein Unheil sinnen, wird er, der Mächtige, gar furchtbar strafen, wenn sie seiner Langmut freveln, *numquid irascitur per singulos dies:* wird er wohl zürnen ewiglich? Eine Bußträne ernsten Reueschmerzes löscht das Feuer seines gerechten Zornes aus. *Alleluja."*

Offertorium. *„Sperent in te omnes, qui noverunt nomen tuum, Domine:* hoffen sollen auf dich alle, die deinen Namen kennen, o Herr — dein Name heißt Allmacht, Weisheit, Güte, *quoniam non derelinquis quaerentes te:* denn nicht verlässest du die, so dich suchen — wer nach dir verlangt und dich sucht, kostet deine Liebe und Hilfe in jeglicher Not — dich suchen ist Anfang und Ende der Vollkommenheit; *psallite Domino, qui habitat in Sion:* lobsinget dem Herrn, der thronet auf Sion — rühmet seine Groß-

taten, die er vom Himmel aus an uns Armen kundgibt, *quoniam non est oblitus orationem pauperum:* denn nicht vergaß er das Flehen der Armen."

Communio. *„Dico vobis, gaudium est Angelis Dei super uno peccatore poenitentiam agente:* ich sage euch: Freude haben die Engel Gottes über einen Sünder, der Buße tut." Dieser dem Evangelium entnommene Ausspruch Jesu läßt uns erkennen, in welchem Elende der Sünder schmachtet, solange er der Sünde dient, und zu welcher Höhe er erhoben wird, wenn er durch Reue und Buße von seiner Sünde sich trennt.

III.

Das Wirken des Heiligen Geistes in uns, die Festigung des Reiches Gottes in unserer Seele feinden viele Widersacher an; sie suchen unser Mitwirken, ohne welches Gottes Gnadenreich nicht zu uns kommt, zu hemmen durch Ausnützung unserer Schwachheit. Diese kennen wir, weshalb wir uns auf Gottes Kraft stützen und so die Versuche unserer Feinde, uns von Gott zu trennen, vereiteln.

Introitus. *„Dominus illuminatio mea et salus mea:* der Herr ist mein Licht — unverlöschlich leuchtend am Himmel meines Herzens — erhellend meinen von Drangsalen verdüsterten Weg — blendend meine Feinde — und mein Heil — meiner Feinde Blindheit und Ohnmacht wird mir zur Rettung, *quem timebo:* wen also soll ich fürchten? — da mit mir der allgewaltige Gott ist; *Dominus defensor vitae meae:* der Herr ist der Beschirmer meines Lebens — mich deckt sein Gnadenschild, mich schützt seiner Gerechtigkeit blitzend Schwert, *a quo trepidabo:* vor wem sollte ich zittern? — lichter Lebensmut durchströmt meine Seele im Aufblick zum starken Retter; *qui tribulant me inimici mei, infirmati sunt et ceciderunt:* die mich bedrängen, meine Feinde — mit gieriger Lust mich zu zermalmen — sie werden kraftlos — ohnmächtig gegen mich — und stürzen zu Boden — sie selbst trifft das Unheil — denn die Allmachtsrechte des Herrn berührt sie. *„Si consistant adversum me castra:* wenn auch wider mich ersteht ein Heerlager — eine unzählbare Menge von Feinden, *non timebit cor meum:* nicht fürchten soll sich mein Herz — getrost baut es auf ihn, der seine Feinde nicht zählt."

Graduale. *„Propitius esto, Domine, peccatis nostris:* schenk unseren Sünden Gnad', o Herr — nachdem wir sie gesühnt, gib uns wieder deiner Vaterhuld Licht und Kraft, *ne quando dicant gentes:* damit nicht die Heiden — deine und unsere Widersacher — lästernd sagen: *ubi est Deus eorum:* wo ist ihr Gott, auf den sie vertraut, zu dem sie gerufen haben? *Adjuva nos, Deus salutaris noster:* hilf uns, o Gott, unser Heil, *et propter honorem nominis tui, Domine:* und um der Ehre deines Namens willen, o Herr — der Sieg deiner Feinde würde dich entehren — *libera nos:* befreie uns — von der Feinde Drängen und Übermut. — *„Alleluja, alleluja. Deus, qui sedes super thronum:* O Gott, der du sitzest auf dem Throne, *et judicas aequitatem:* und richtest nach Gerechtigkeit, *esto refugium pauperum in tribulatione:* sei die Zuflucht der Armen in der Trübsal — die dich suchen inmitten ihrer Feinde. *Alleluja."*

Offertorium. *„Illumina oculos meos:* gib meinen Augen — meiner Seele — Licht — Einsicht und Rat meinem Geiste, *nequando obdormiam in morte:* damit ich nicht falle in Todeschlaf — nicht grauenvolle Geistesfinsternis mich bedecke und ich nicht zugrunde gehe in der Verwirrung meines Herzens, *nequando dicat inimicus meus:* auf daß ich nicht etwa sage, mein Feind — der mich verwirret: *praevalui adversus meus:* ich bin seiner Herr geworden — sein Gott, den er zu Hilfe rief, war ohne Macht."

Communio. *„Dominus firmamentum meum:* der Herr ist meine Feste — die mich schirmt gleich einem Walle, *et refugium meum:* und meine Zuflucht — sichere Freistatt, die mich schützt vor jeglicher Bedrängnis, *et liberator meus:* und mein Erretter — Befreier aus den Netzen meiner arglistigen Feinde, *Deus meus adjutor meus:* mein Gott, mein Helfer — mein Bundes- und Kampfgenosse — der für mich streitet jederzeit, besonders aber, wenn er nach der heiligen Kommunion in meinem Herzen thront, da fühle ich seine Liebe und Macht in seiner überreichen Kraft und Gnade durch meine Seele fluten: er in mir und ich in ihm."

Die Gründung des Allgemeinen Cäcilienvereins vor 50 Jahren

V.

Die Sensation (um ein abgenütztes Schlagwort zu gebrauchen), welche diese Worte hervorriefen, zeigte sich sofort in einer sehr erregten Debatte. Es erhob sich ein Herr aus der Versammlung und betonte, man könne sich bei einer so mangelhaften Aufführung kein eigentliches Bild von der Messe machen, und es gehörten zur entsprechenden Aufführung derselben ganz andere Kräfte, als die verwendeten. Auch die *Missa Papae Marcelli* gelänge nicht immer (er habe sie öfters in München gehört), und dann mache auch diese keinen Eindruck; auch in Regensburg werde sie nicht immer gelingen. Herr Präfekt Maaz pflichtete dem Satze bei, daß die verwendeten Kräfte nicht ausreichten, und meint, die Messe in *Es* sei auch die schlechteste Reissigers. Dem widersprach der Präsident. Sein Urteil über die Messe gründe sich nicht auf einmaliges, sondern auf öfteres Hören ganz vorzüglicher Aufführungen, und auf das genaue Studium der Partitur. Er kenne zwar nur noch eine Messe von Reissiger, die sei aber nicht nur frivoler, sondern stehe auch an musikalischem Werte bedeutend tiefer als die in *Es*. Nachdem mehrere Anwesende sich in ähnlicher Weise ausgesprochen hatten, wurde der Antrag Dr. Witts angenommen und derselbe beauftragt, die nötigen Einleitungen zu treffen. Als Tage der Versammlung wurden der 3. und 4. August gewählt.

10. Die weiteren Fragen nach der Art und Weise der in Regensburg abzuhaltenden Generalversammlung beantwortete der Vorsitzende dahin, er denke sich die Sache so, daß eine öffentliche Versammlung ohne Debatten und Abstimmungen zu dem Zwecke abgehalten werden solle, die Ziele des Vereines u. ä. in Reden darzulegen, daß die übrigen Versammlungen nur für die Vereinsmitglieder bestimmt seien, um zu beraten a) über Vereinsangelegenheiten, b) über liturgische Fragen, soweit sie die Musik betreffen, c) über Zensurierung von Musikalien und Gesangbüchern. Der erste Tag solle der Aufführung der Meisterwerke des 16. Jahrhunderts, also eines Hochamtes, einer Vesper und Litanei, und eines Kirchenkonzertes (Motetten, Lamentationen usw.), der zweite für leichte praktische Kompositionen bestimmt sein, besonders für die in den Beilagen zu meinen Blättern. Auf die Anfrage, warum nicht lauter Werke, die von allen nachgeahmt werden könnten, zu Gehör gebracht werden sollten, erwiderte ich: 1. weil sicher viele Gäste eintreffen werden, deren Reisezweck besonders in der Anhörung der alten Werke bestände, 2. weil diese für alle eminent bildend wirken müßten[1] und damit die Gelegenheit geboten würde, auch moderne Werke besser erfassen zu lernen, da ja die besseren modernen Kompositionen auf den Alten fußen. Deshalb sollte auch möglichst gesorgt werden, daß entweder Werke, welche in Proskes *Musica Divina*, deren Kenntnis von den Gästen erwartet wird,[2] enthalten sind, zu Gehör kommen, oder solche, die bis dorthin noch gedruckt werden. Ob die verehrlichen Gäste, unter denen sicher viele Gesangskräfte, sich nicht selbst auch, wie angefragt wurde, vereinigen möchten, um eine kleine Produktion resp. Gesangsübung (Männerchor) abzuhalten, müsse dahingestellt bleiben, und kann ich mich nicht darüber äußern, da zuerst mehrere Wünsche hierüber laut werden müßten. Ein Versuch könnte ja gemacht werden. Daß auch Choral, der für die Landkirchen praktischste Gesang, gesungen werde, sei selbstverständlich. Damit waren alle einverstanden und die Ausführung dem Präsidenten übertragen. Später wurde uns die erfreuliche Nachricht, daß der katholisch-pädagogische Verein zu gleicher Zeit dahier seine Generalversammlung abhalten wolle.

---

[1] Man darf den Wert der formellen Bildung, besonders das absolut notwendige Studium der Geschichte, für keine Fachwissenschaft unterschätzen; und die Aufführung der Alten wird für Gebildete eine überaus nützliche Vorlesung nicht bloß über die Geschichte der Musik, sondern auch über den Geist der katholischen Kirchenmusik und die liturgische Auffassung der betreffenden Teile des Gottesdienstes sein, besser als hundert Vorlesungen in Worten.

[2] Wenn sie auch nicht unerläßlich, nur zum vollen Verständnisse dienlich ist.



11. Auf die Frage, in welcher Weise bezüglich der Ehrengeschenke, Dekrete usw. (Statutenentwurf § 4, 3 c.) vorgegangen werden solle, erklärte der Präsident, — nachdem mehrere Mitglieder den Antrag gestellt hatten, es solle davon überhaupt abgesehen werden, welcher Antrag jedoch durch die Majorität abgelehnt wurde, — daß die Herren Schmidt aus Münster, B. Mettenleiter aus Kempten, B. Kothe in Oppeln, M. Brosig und A. Krawutschke in Breslau dem Vereine die meisten Mitglieder, zusammen über 200, zugeführt hätten; es möge darum die erste Generalversammlung diesen Herren ihren Dank ausdrücken. Lebhafteste Zustimmung erfolgte. Große Verdienste um das Vereinswesen hätten sich aber schon vor der Gründung unseres Vereines die Herren Zangl, Schöpf und Schenk, dann Herr Kaim innerhalb des Südtiroler und des Württembergischen Vereins erworben, und wiederum Herr Zangl durch die Gründung des Nordtirolischen Vereines erst vor einigen Wochen. Zurzeit seien zwar von diesen dem allgemeinen Vereine noch zu wenige Mitglieder beigetreten. Wir betrachten sie aber doch als unsere Bundesgenossen, und wenn wir einmal unseren Verein recht einladend ausgebaut haben, werden wir sie bitten, zu uns zu kommen. Was aber ganz spezielle Verdienste angehe, so habe sich solche nach seiner unmaßgeblichen Ansicht Herr B. Mettenleiter dadurch erworben, daß er seine Abhandlung über die Behandlung der Orgel usw. dem Vereine gratis angeboten und überlassen habe. Hiefür ein Ehrengeschenk ihm auszusprechen, sei Ehrenpflicht des Vereines. (Wurde mit freudigem Danke gegen Herrn M. sofort genehmigt und die Ausführung dem Präsidenten übertragen.) Was aber besonders rühmenswerte Tätigkeit auf dem Gebiete der Kirchenmusik angehe (abgesehen vom Vereine), so erlaube er sich, indem er die schon weithin bekannten Leistungen ausgezeichneter Chorregenten, Kapellmeister, Seminarmusiklehrer usw. übergehe und leider wohl übergehen müsse, wenigstens auf einen bis jetzt kaum zur Öffentlichkeit gelangten Fall einer vollständigen, der Liturgie aufs allergenaueste im strengsten Sinne des Wortes entsprechenden Reform aufmerksam zu machen. Eine solche habe nämlich das hier in unserer Mitte anwesende Vereinsmitglied Herr Pfarrer Langer in Böhmisch-Neukirchen mit Hilfe seines Kantors usw. Herrn Käß durchgeführt, wie aus den Berichten des Salzburger Kirchenblattes hervorgehe. Er wünsche lebhaft, daß die Versammlung beiden Herren ihre Zustimmung ausdrücke, mit der Bitte an Herrn Pfarrer Langer, unsere Grüße Herrn Käß und seinen opferfreudigen Sängern zu bringen. Die Versammlung stimmte dem bei.

12. Einer der wichtigsten Beratungsgegenstände war die Art und Weise des Vorangehens der Bezirks- und Diözesanvereine. Auf die Frage, wie man es angehen solle, um Bezirks- und Diözesanvereine zustande zu bringen, antwortete der Präsident: So, wie es z. B. Herr Schmidt in Münster gemacht; er schrieb einen kleinen Aufsatz in das Pastoralblatt, lud zur Teilnahme ein und siehe — es meldeten sich zirka 60 Mitglieder. So, wie es Herr Kaim gemacht; er besprach im Deutschen Volksblatte, das dort viel gelesen wird, die Wichtigkeit und Dringlichkeit der Sache, versprach eine gediegene Kirchenaufführung und lud alle ein; er hoffte 30—40 und — es kamen 400, und 155 davon wurden Mitglieder. So, wie die Herren M. Brosig, B. Kothe und A. Krawutschke es gemacht; sie taten sich zu einem Komitee zusammen, luden in den Zeitungen ein und zirka 60 meldeten sich. Das ginge ziemlich gut und leicht, weil das Bedürfnis dazu vorhanden. Schwerer würde die Sache, wenn es sich darum handelt, in einen Bezirks- oder Diözesanverein Leben zu bringen. Und da gebe er die feierliche Erklärung ab: Die Diözesanvorstände müßten selbsttätig vorangehen, um jährlich ein Diözesanfest abzuhalten. Der Präsident könne dazu zum Teil wegen der weiten Entfernung, zum Teil weil die Mitglieder und dadurch die Geschäftslast und die Reisen zu viel, nichts tun; dann habe jede Diözese andere Bedürfnisse, andere Mißstände, die oft mit „zarter Hand" angefaßt werden müßten.[1] Jeder Diözesan-

[1] Überhaupt scheint die Meinung verbreitet zu sein, als ob die Anregung zu gar allem vom Präsidenten ausgehen soll. Ich sage: Der wahre, vernünftige Eifer zur Reform, der Eifer, andere zu belehren, ihnen zu zeigen: so macht man es, so behandelt man die Orgel, so spielt man, dies ist zu meiden, der Eifer höhere, bessere, kirchliche Leistungen zu erzielen, gute Grundsätze zu verbreiten, der macht das

verein nehme selbständig Konferenzthesen, Produktionen, Zensurierungen, Belohnungen, Aufmunterungen, Preisausschreiben, Orgelprüfungen usw. vor nach seinem eigenen Bedürfnisse, nicht nach dem anderer, ohne zu warten, bis der Präsident den Anstoß gibt oder es verlangt. Je mehr Sie ohne den Präsidenten tun und reformieren, desto besser ist es. Nur voran ohne ihn! Daß demselben Bericht erstattet, daß mit ihm korrespondiert, vielleicht in einzelnen Punkten sein Rat eingeholt werden muß u. ä., braucht gar keiner Erörterung. Einer trägt da den anderen. Hierin ist der Kemptener Bezirksverein mit gutem Beispiele vorangegangen. Ich habe gebeten, und am 10. August trat ein schöner Teil der Mitglieder zusammen, eine Festmesse wurde aufgeführt, Beratungen gepflogen, die prachtvolle neue Orgel gespielt, Erklärungen dazu gegeben usw. So soll es überall geschehen! Deswegen bitte ich die Herren, damit wir gleich praktisch vorangehen, mit mir den Herrn Schmidt aus Münster, die Herren Manzer, Langer und Schmid aus Böhmen, die Herren Maaz usw. aus Dresden, die Herren Brosig, Kothe usw. aus Schlesien recht freundlich zu ersuchen, ohne Säumen zur Vorbereitung und Abhaltung eines Diözesanmusikfestes, und die übrigen Bezirksvereins-Vorstände ebenso zu ersuchen, mit ihren Versammlungen nach Möglichkeit voranzugehen, sich selbst Protektoren zu wählen, um Mitglieder und Teilnehmer zu werben. Ist der Diözesan- oder Bezirksverein beisammen, so wird ein Vorstand gewählt, dem ein an seinem Orte wohnender Sekretär und Kassier beigegeben wird,[1] die von nun an, ohne den Präsidenten zu fragen, untereinander korrespondieren, sich versammeln, beraten, produzieren usw. Der Diözesanvorstand korrespondiert usw. mit den Vorständen der Bezirksvereine, diese mit den einzelnen Mitgliedern. Der erstere berichtet über den Stand der Angelegenheiten usw. an den Präsidenten. So können wir hoffen, daß der nächstjährigen Generalversammlung mehrere Diözesan- und Bezirksvereinsfeste vorangegangen sind, welche ihren Deputierten zur öffentlichen, mündlichen Berichterstattung nach Regensburg senden und derselben nachfolgen werden. Auf diesen letzteren wird dann an die einzelnen, der Generalversammlung nicht Anwohnenden Bericht erstattet werden. So stelle ich mir unsere Tätigkeit im nächsten Jahre vor. Wer sieht nicht ein, daß dies alles nicht vom Präsidenten abhängt oder ermöglicht werden kann, sondern nur vom Eifer vieler? Meine Herren! Selbständigkeit der einzelnen Vereine ist mein erster Grundsatz.[2]

Die Zustimmung war einmütig. Damit ward dieser über allen anderen wichtige und entscheidende Gegenstand verlassen. Eine Debatte, ob jetzt schon zur Zensur verschiedener Kompositionen vorgegangen werden solle, führte zu keinem positiven Resultate, obwohl viel Einmütigkeit sich kundgab.

Damit wäre der Bericht über die eigentlichen Anträge betreffs der Vereinsangelegenheiten, seine Konstituierung usw. mit Ausnahme der Statuten erschöpft. Hievon, sowie von den allgemein musikalischen Angelegenheiten in einem zweiten und dritten Artikel. Am Schlusse des ersten bin ich die Erklärung schuldig, daß die obige Schilderung sicher hinter der Wirklichkeit sehr weit zurückbleibt, ein so farbenreiches, belebtes, erquickendes Bild bot die Versammlung.

Wesen des Vereines aus, der trägt, festiget, belebt, begeistert ihn und macht ihn nützlich und verdienstvoll — nicht der Präsident. Wenn er allein Eifer hätte — und niemand ließe sich durch ihn entflammen — was hälfe es? Nehmen wir die Gesellenvereine! Da ist ein Generalpräses in Köln; ein Generalpräses für Bayern in München; können aber die Präsides der einzelnen Gesellenhäuser auf diese warten? Hängt nicht alles von ihnen selbst ab? Und doch kommen sie zusammen, beraten, stützen einander, stehen für einander und ihre Generalpräsides ein. Der Generalpräses in Köln ist nur der „*primus inter pares*“ und will nicht mehr sein! Und wenn es bei uns nicht so wäre, wäre alles vergeblich. Wenn nicht dieser Geist, vor allem der Geist der Zusammengehörigkeit, der Liebe, der Anhänglichkeit aneinander usw. herrscht, so lösen wir den so schnell sich entwickelnden Verein besser wieder auf.

[1] Mehrere größere Bezirke können wieder in kleinere zerlegt werden, z. B. Kempten und Kaufbeuren, letzterer etwa unter der Leitung des Herrn Chorregenten Fischer; jeder hält kleinere Produktionen, aber wenigstens einmal jährlich kommen sie zusammen, beide stehen in beständiger inniger Verbindung. Die Herren in Breslau könnten den Diözesanvorstand bilden, die anderen Herren sich in kleinere Bezirke zusammentun. Das sind nur Beispiele und Wünsche, nicht Ratschläge des Unterzeichneten.

[2] Ich werde nie, was im Vereine Gutes geschieht, mir zurechnen. Ich bin zu vertraut mit den riesenmäßigen Schwierigkeiten, welche die kleineren Vereine zu überwinden haben, als daß ich nicht genau wüßte und klar fühlte, daß ich völlig machtlos und ohnmächtig ihnen gegenüber bin.



Zweiter Artikel. Statuten des Allgemeinen deutschen Cäcilienvereins für katholische Kirchenmusik.

I. Der Verein stellt sich unter den Schutz der heiligen Cäcilia und nennt sich darnach Cäcilienverein.

II. Zweck des Vereines: Hebung und Förderung der katholischen Kirchenmusik im Sinne und Geiste der heiligen Kirche, auf Grundlage der kirchlichen Bestimmungen und Verordnungen; der Verein will nur die praktische Ausführung der letzteren befördern. Seine Sorgfalt wendet er zu:

a) dem gregorianischen Chorale;
b) der figurierten polyphonen Gesangsmusik der ältern und neuern Zeit;
c) dem Kirchenliede in der Volkssprache;
d) dem kirchlichen Orgelspiele;
e) der Instrumentalmusik, wo sie besteht, soweit sie nicht gegen den Geist der Kirche verstößt.

III. Mittel zur Erreichung des Zweckes sind:

a) größere Vereinsversammlungen mit Besprechung der Mitglieder und mit Produktion kirchlicher Tonwerke wenigstens alle 2—3 Jahre;
b) kleinere Konferenzen der Mitglieder eines Bezirkes;
c) Haltung eines Vereinsorgans, als welches die „Fliegenden Blätter für katholische Kirchenmusik, von Fr. Witt“ bestimmt sind;
d) Empfehlung, Mitteilung, Verbreitung kirchlich gehaltener Tonstücke und belehrender musikalischer, liturgischer und anderer Schriften;
e) Zensurierung unkirchlicher Musikwerke.

IV. Mitglieder des Vereines können werden alle Musiker und Musiklaien, welche

a) nach Maßgabe ihrer Kräfte und Mittel für die Zwecke des Vereines tätig sein wollen;
b) einen jährlichen Beitrag von 30 kr. rheinisch, oder 9 Sgr., oder 50 kr. in österreichischem Papier leisten, wovon ein Teil den Bezirksvereinen selbst verbleibt, der andere dem Hauptvorstande zu allgemeinen Zwecken übergeben wird. Die Ablieferung der Beiträge geschieht alljährlich (prämunerando) bei Bezirksvereinsvorständen.

V. Gliederung des Vereines. An der Spitze des Vereines steht der Präsident, welcher nur ein praktisch gebildeter Musiker von anerkannter Tüchtigkeit (Komponist, Chordirigent, Organist oder musikalischer Schriftsteller) sein soll; er wird auf den Generalversammlungen durch Stimmenmehrheit auf 5 Jahre gewählt. Ihm zur Seite steht:

a) ein Sekretär, der die Stelle des Präsidenten bei dessen Verhinderung vertritt;
b) ein Kassier;
c) ein Ausschuß von so vielen Mitgliedern, als Diözesen sind, in denen Bezirksvereine bestehen. Die Vorstände der Diözesanvereine sind die Mitglieder des Hauptausschusses.

VI. Tätigkeit der Vorstandschaft. Der Präsident ordnet und bereinigt die laufenden Geschäfte des Vereines, nimmt die Mitglieder auf und wählt sich selbst den Sekretär und Kassier, beruft die Generalversammlungen, entwirft für diese die Programme, führt in ihnen den Vorsitz und stattet Bericht über das bisherige Wirken des Vereines ab.

Der Sekretär führt die Korrespondenz und vertritt die Stelle des Präsidenten im Verhinderungsfalle. Der Kassier empfängt und verwahrt die einlaufenden Gelder und legt dem gesamten Ausschusse und der Generalversammlung, so oft sie zusammentreten, Rechenschaftsbericht über die Einnahmen und Ausgaben vor.

Der Hauptausschuß soll alljährlich zusammentreten.

VII. Bezirksvereine bilden sich in den einzelnen Diözesen oder in kleineren Bezirken auf gleicher Grundlage, d. h. zur Förderung gleichen Zweckes und nach

gleichen Grundsätzen des Hauptvereines. Jeder Diözesan- oder Bezirksverein kann sich Ehrenpräsidenten oder Protektoren wählen.

VIII. Wesentliche Änderungen der Vereinsstatuten beraten die Generalversammlungen.

IX. Die Statuten des Vereines sind der kirchlichen Genehmigung zu unterstellen.

Erläuterungen. ad II. e) Zur Neueinführung instrumentierter Kirchenmusik will der Verein seine Hand nicht bieten; wo sie schon besteht und wo man sie auch ferner beibehalten will, soll er ihre Übung nach dem kirchlichen Geiste, der sie nicht verbietet, aber ihr eine untergeordnete Stelle anweist, regeln. Daß, wo und wie es nur immer angeht, der Verein besondere Pflege dem Chorale und der älteren kontrapunktischen Musik angedeihen lasse, sei hier noch bemerkt.

Da das Wesen der Kirchenmusik im Vortrage des Textes, also im Gesange ruht, die Instrumente (mit Ausnahme der Orgel) von der Kirche als pure Nebensache betrachtet werden, so ist nicht abzusehen, warum der Verein die Instrumentalmusik irgendwo neu einführen soll. Also nochmals: der Verein tritt der Instrumentalmusik, soweit die Kirche sie gestattet und selbe kirchlich-liturgisch gehalten ist, durchaus nicht entgegen, kann aber auf die Förderung derselben, weil diese Gattung ohnehin überstark vertreten ist, wenigstens in Süddeutschland, nur insoferne sich einlassen, als er die dringend notwendige Reform derselben anstrebt.

ad III. c) Der Unterzeichnete erklärte zu diesem Satze des Herrn Referenten: „Der Verein übernimmt keinerlei Verantwortung für den Inhalt der ‚Fliegenden Blätter für katholische Kirchenmusik'. Die in denselben ausgesprochenen Ansichten sind Privatmeinung des Redakteurs und seiner Mitarbeiter. Der Präsident benützt diese Blätter nur zur Veröffentlichung seiner Ausschreiben an die Mitglieder wegen ihrer weiten Verbreitung (nahezu 2000 Exemplare) und weil dem Vereine z. Z. die Mittel fehlen, die Ausschreiben eigens drucken zu lassen und notorisch bis jetzt fast nur die Leser dieser Blätter dem Vereine beigetreten sind. Der Verein bindet sich ebensowenig an die Darlegungen der Blätter als der Redakteur durch den Verein gebunden ist."

ad III. d) Den Bezirksvereinen ist die Anlegung einer musikalischen Bibliothek, sowohl Musikalien als Schriften über musikalische Dinge enthaltend, zu empfehlen.

ad III. e) Die Bezirksvereinsausschüsse lassen es sich angelegen sein, diejenigen Musikalien ihres Bezirkes, welche als unkirchlich zu bezeichnen sind, namhaft zu machen, um dieselben nach Begutachtung solchen Urteils durch den Hauptausschuß im Vereinsorgan zur öffentlichen Kenntnis zu bringen.

ad IV. b) Als Einhebungstermin der Beiträge erscheint der Monat Januar am geeignetsten. Unter den „allgemeinen Zwecken" sind begriffen: die jährliche Vereinsgabe, die Druckkosten für Mitgliederverzeichnisse und besondere Veröffentlichungen des Vereines. Das Vereinsorgan fällt selbstverständlich nicht darunter und bleibt die Anschaffung desselben dem Belieben der Vereinsmitglieder überlassen.

Einzelne Mitglieder an Orten oder Distrikten, wo sich noch kein Bezirksverein gebildet hat, können solchen Rest nach ihrem besten Dafürhalten zu kirchenmusikalischen Zwecken verwenden.

Es wurde also bestimmt, daß alle Beiträge an den Bezirksvereinsvorstand abgegeben werden müssen, diese geben dann den in den Ausschreiben des Präsidenten verlangten Teil an den Hauptkassier ab, sobald alle Mitglieder ihre Beiträge geleistet haben. Über die Verwendung der übrigen Summe verfügt der Bezirksverein in seinen Versammlungen und haben die Vorstände desfallsige Anträge an dieselben zu stellen.

ad V. c) Da die Bezirks- und Diözesanvereine selbst ihre Vorstände wählen, so haben sie damit auch die Wahl des Hauptausschusses in den Händen. Denn der Vorstand des Diözesanvereines ist *ipso facto* Mitglied des Hauptausschusses. Beim Zusammentreten des letzteren hat derselbe das Recht, sich durch ein beliebiges sachverständiges Mitglied vertreten zu lassen.

ad VII. Wenn sich in einer Diözese mehrere Bezirksvereine gebildet haben, treten sie zu einem Diözesanvereine zusammen, welchem die Vertretung beim Hauptverein obliegt (cf. Nr. V.), ohne daß die Selbständigkeit der einzelnen Vereine dadurch gehindert wird. Ehrenpräsidenten sind nicht unbedingt notwendig, doch von großem Vorteil; sie seien Bischöfe oder andere Notabilitäten, welche durch ihre Stellung, ihren Einfluß und ihre Tätigkeit die vorzüglichsten äußeren Stützen eines Vereines werden oder sein können und wollen.

ad VIII. Abänderungen von geringerer Bedeutung und Erläuterungen der Statuten vollzieht der Vereinspräsident mit dem Ausschusse. Was keinen Aufschub leidet, schlichtet der Präsident selbst.

ad IX. Obwohl der Verein in sich selbständig ist, will er sich doch keineswegs der kirchlichen Autorität entziehen, indem er nur (Nr. II) nach den Kirchensatzungen der Kirchenmusik regenerieren will, und nur in Verbindung mit der kirchlichen Autorität segensreich zu wirken glaubt.[1]

---

[1] Im Anschluß folge hier noch das Verzeichnis der Herren, welche den Beratungen anwohnten. Gegenwärtig waren die Herren: Raimund Schlecht, Kgl. geistl. Rat, Schullehrerseminar-Inspektor in Eichstätt; Franz Witt aus Regensburg; P. Rampis, Domkapellmeister aus Eichstätt; Adolf Kaim, Chorregent aus Biberach in Württemberg; Seb. Wagner, Benefiziat in Oberdorf (Schwaben); Karl Maaz, Präfekt des Kapellknaben-Instituts in Dresden; Ed. Koller, Alumnus aus Regensburg; Alfons Lutz, cand. theol. aus Passau; P. Utto Kornmüller, O. S. B. aus Metten; Jos. Hochmeyer, Pfarrer in Buchenberg bei Kempten; Beda Eckert, Guardian in Bamberg, O. S. F.; A. Schmetzer, Pfarrer in Fladungen; Friedr. Schmidt, Domchordirektor aus Münster; Ed. Brehm, Kurat aus Bamberg; Karl Müller, Seminarpräfekt in Neuburg a. D.; Jakob Heigl, cand. theol. aus Regensburg; Wohlfahrt, 1. Lehrer in Großmannsdorf bei Hofheim; Barth. Ponholzer, Katechet und Präses von Augsburg; J. Sittler, Kurat in Friesenhausen bei Würzburg; M. Faltermeier, Kooperator in Neunburg v. W.; Michael Riegg, Pfarrer in Wellheim bei Eichstätt; Dr. L. Hecht, Pfarrer usw. in Dollnstein bei Eichstätt; Jos. Schmid, Kaplan in Plan (Böhmen); F. X. Rubenbauer, Hüttenamtskassier in Weiherhammer; F. Schaller, Chorknabeninstitutspräfekt in München; Dr. Morgott, Professor aus Eichstätt; Zachmeier, Pfarrer aus Absberg; Schöberl, Pfarrer aus Laibstadt; K. M. Samberger, Musiklehrer aus Bamberg; J. Schreiber, Stadtpfarrorganist aus Amberg; Joh. Hindelang, Kaplan in Erkheim bei Memmingen; F. X. Weber, Benefiziat in Pfaffenhofen a. I.; P. Rupert Mittermüller, Professor aus Metten; D. Barbarino aus Passau; Franz, Kooperator aus Kirchenpingarten; Hopfenmüller, Lehrer dortselbst; Ludw. Kannreuther, Koadjutor aus Aubing bei München; Kreuser, Professor aus Köln; Alois Schenk, Kooperator aus Bozen in Südtirol; Andres Zsasskovszky, Domorganist in Erlau (Ungarn); Jos. Räcke aus Mainz; Franz Köstner, Lehrer und Chorregent aus (?) bei Bamberg; Nik. Köstner in Bamberg. Am letzten Tage der Generalversammlung kamen noch an: Herr W. Kothe, Kgl. Seminar-Musiklehrer aus Liebenthal in Schlesien, und Herr Mazurowski, Professor des Chorals am Seminare zu Pelplin (Diözese Kulm in Westpreußen).

Dann habe ich Seite 106 zu den Worten „auch in Regensburg wird sie nicht immer gelingen" zu bemerken: Das gestand ich zu, muß jedoch zur Ehre der hiesigen Chor-Gesangskräfte bemerken, daß man (mit Ausnahme der Hofkapelle, seitdem sie unter Wüllners Leitung steht, seit welcher Zeit fast nur Werke des 16. Jahrhunderts zur Aufführung kommen), wohl kaum die Münchener Chöre mit den hiesigen vergleichen kann. Denn es ist ein wesentlicher Unterschied, ob ein Chor hie und da Palestrina singt und regelmäßig bei J. und M. Haydn usw. bleibt, oder ob ersteres die Regel bildet wie hier. Von der wahrhaft großen Sicherheit und Schlagfertigkeit unserer Chorknaben erhielt ich erst vorgestern (22. September) wieder einen glänzenden Beweis. Seit vielen Jahren war nämlich die fünfstimmige (2 Sopran) *Missa „Ecce quam bonum"* von H. L. Hasler zum Teile wegen ihrer großen rhythmischen usw. Schwierigkeiten, zum Teile wegen anderer Umstände hier nicht mehr zur Aufführung gekommen. Das reizte mich zu einem Versuche. Nach einer einzigen Probe gelang diese Messe (jede Stimme war mit drei guten Sängern besetzt, es ist eben auch hier z. Z. Vakanz) samt den beiden Motetten von Fel. Anerio (*Mus. div. II.* 141 und 142) so vollständig, daß sie den tiefsten Eindruck auf alle Hörer machte, wovon mir die unzweideutigsten Beweise gegeben wurden. Ja, eine hier, so viel ich weiß, noch nie gehörte Vesper von Willaert (durchkomponiert) wurde ohne Probe wahrhaft gut gesungen an demselben Tage. So wird denn auch die *Missa Papae Marcelli* nicht immer probiert, sie ist gegen andere, die hier zur Aufführung kommen, in der Tat leicht. Die Tonkunst ist eine so zarte, fein anzufassende Sache, daß man auch hier nicht für jede Aufführung gut stehen kann. Das Fehlen, ein Übersehen eines einzigen Sängers reicht hin, um nicht bloß den Eindruck zu schwächen, ja ganz zu verwischen, sondern auch das Fortfahren unmöglich zu machen. Allein, wer sich von den Fähigkeiten unserer Chorknaben einen Beweis verschaffen will, der muß eben nicht nach einer Aufführung urteilen, er kann ihn zu jeder Zeit erhalten. So teilte mir auch Hr. M. mit, es sei unglaublich, „mit welcher Finesse die Chorknaben in Dresden das kleine Requiem (2. Beilage zu diesen Blättern 1866) sängen"; leider werden sie aber meist zur Aufführung moderner, unkirchlicher Kirchenkompositionen verwendet. Dies nur nebenbei zur Steuer der Wahrheit.

Johannes Diebold

Zu seinem goldenen Dirigenten-Jubiläum

Der als Musikdirektor, Chordirektor und Organist an St. Martin zu Freiburg i. Br. hochgeschätzte Kirchenmusiker und Komponist wurde am 26. Februar 1842 als Sohn eines Lehrers in Schlatt bei Hechingen (Hohenzollern) geboren. Den ersten Unterricht im Klavierspiel bekam der Sechsjährige vom seinem musikalisch begabten und gebildeten Bruder und dem Hechinger Stadtpfarrorganisten Bachmann, dann vom Fürstlichen Hofmusiker Jägerhuber (Violine) und vom Hofkapellmeister Seyfriz (Klavier und Generalbaß). Im 13. Jahre erhielt der Knabe den Organistendienst an der Hechinger Filialkirche Beuren, vom 17. Jahre ab genoß er den Unterricht des Königlichen Musikdirektors Michael Töpler am Lehrerseminar in Brühl (bei Köln), wirkte dann 5 Jahre als Lehrer und Chorregent und Gesangvereinsdirektor in Gammertingen (Hohenzollern), wurde schon damals zum Erzbischöflichen Orgelbauinspektor für die hohenzollernschen Lande ernannt und fungierte als solcher nun auch in Baden. 1868 begab sich der strebsame Musiker zur Erweiterung und Vollendung seiner Studien an die Kirchliche Musikschule nach Freiburg, an welcher er auch als Lehrkraft baldigst Verwendung fand. Im Frühjahr 1869 ward ihm die Stelle des Chordirektors und Organisten an der 2. Pfarrei St. Martin daselbst übertragen, in der er bis heute die schätzenswerteste, fruchtbarste Tätigkeit entfaltet. Einen Ruf (1870) an das Lehrerseminar und an die Kathedrale in Metz und später an das Straßburger Konservatorium (für die gesamte kirchenmusikalische Abteilung) hat Diebold ausgeschlagen. Der von ihm (1869) vorgefundene St. Martinschor zählte 6 Mitglieder, bald aber 60 und zuletzt 80, bei großen Konzerten über 100—120 Mitwirkende. Nebst seinem überaus reichen kirchlichen Schatz alter und neuer Meister brachte derselbe in zwei bis drei Jahreskonzerten nicht nur eine große Anzahl deutscher und englischer Madrigale, sondern auch die besten Chorwerke der Neuzeit und hie und da auch ein Oratorium von Händel, Mendelssohn, Schumann usw. zur Aufführung.

Des Jubilars Verdienste um die Hebung kirchlicher Tonkunst haben von höchster Stelle ehrende Anerkennung gefunden, zuerst in einem Dankschreiben des Kardinal-Staatssekretärs Rampolla (Jubiläumsmesse Leo XIII. gewidmet), durch Verleihung des silbernen Kreuzes Pro Ecclesia et Pontifice, später in einem Handschreiben des Papstes Pius X. für sein großes internationales Orgelwerk „Moderne Meister". Auch sonst wurden dem Künstler die mannigfachsten Ehrungen zuteil, so wurde er 1896 zum „Königlichen Musikdirektor" ernannt.

In kompositorischer Richtung war Diebold in ca. 130 erschienenen, oft mehrbändigen, umfangreichen Werken mit bedeutendem Erfolge einer ernsten, gehaltvollen Kirchenmusik zum Durchbruch zu verhelfen bestrebt; er hat auch auf dem Gebiete weltlicher Musik an Chören und Sololiedern anerkannt Vorzügliches geschaffen. Seine „Legende des hl. Bonifatius", Op. 75, für Chöre, Soli und großes Orchester wurde in 9 deutschen Musikstädten mit glänzendem Erfolge aufgeführt, während sein ähnlich angelegter „Benediktus" bis jetzt in der Zeiten Ungunst Manuskript geblieben ist; desgleichen „Das hohe Lied". Opus 90: „Das Meer", hat in Freiburg, Basel, St. Gallen, Wien lebhaften Beifall gefunden. Sein größtes Werk, „5 Lamentationen" betitelt, voll dramatischer Kraft, harrt ebenfalls eines Verlages, ebenso wie eine große Anzahl von Chorwerken und weltlichen Männerchören. Größere Vor- und Nachspiele über deutsche Kirchenlieder, meist „Einheitslieder" der bedeutendsten Orgelkomponisten (deutsche und außerdeutsche), sind der Veröffentlichung nahe. Seine Liederbücher „Cäcilia I und II" und „Deutsche Sängerhalle" haben zum Teil acht große Auflagen erlebt.

Von ca. 40 Messen sind besonders hervorzuheben: Die beiden Papstmessen und die neueste bei Schwann in Düsseldorf erschienene Friedens-Festmesse. Außerdem „Miserere" (4—7stimmig), „Deutscher Psalm 38". Neuere Messen (und Requiem), eucharistische und außerliturgische Gesänge sind meist 2 bis 3stimmig mit obligater Orgel, mehr modern gehalten, aber künstlerisch ungleich höherstehend, als vieles Frühere, mehr praktischen Zwecken Gewidmete. Orgelkompositionen und Sammlungen: Orgelalbum „Moderne Meister" (international), 3 große Bände (Junne-Leipzig; 4. Band in Vorbereitung); „Der kathol. Organist im Hochamt", Requiem und Vesper, 3 Bände (Pustet); 100 Orgelstücke deutscher Meister (Feuchtinger u. Gleichauf-Regensburg). Im gleichen Verlage: 175 Orgelstücke für den Gottesdienst und 20 größere Orgelstücke (neu); 26 größere Orgelstücke (Festorganist) und weitere 20 Orgelstücke (Pustet).

Die Feier des Jubiläums inmitten seines trefflichen Chores und zahlreicher Gäste am 15. Juni abends im oberen Saale des Ganterbräu sollte nur schlichten Charakter tragen, sie gestaltete sich aber um so herzlicher und ehrender für den Jubilar. Ein überaus reichhaltiges Programm wickelte sich in kurzer Zeit ab. Der Kirchenchor St. Martin unter Leitung von Herrn Lehrer Schreiner erfreute mit verschiedenen stimmungsvollen Vorträgen und zeigte damit, daß er auf dem Weg, den ihm sein Jubel-Dirigent gewiesen, erfolgreich weiterschreitet. Neben den Chören und Musikstücken trugen auch mehrere Einzeldarbietungen zur Unterhaltung der Anwesenden bei. Unser allverehrter Schwarzwalddichter, Herr August Ganther, widmete dem Jubilar einen kernigen Festspruch (siehe Seite 102).

Neben Musik und Poesie kam auch das gesprochene Wort zur Geltung. Es wurden im Verlaufe des Abends verschiedene Ansprachen gehalten, in denen das verdienstvolle und erfolgreiche Wirken des Jubilars die verdiente Anerkennung fand. Als Stadtfparrer der Sankt Martinspfarrei begrüßte Herr Knebel die Anwesenden und rühmte dann die Leistungen des Chores. Der Dank der Chormitglieder an seinen Dirigenten, — den noch eigens im Namen des Kirchenchores Herr Löffler aussprach — könne nicht besser zum Ausdruck gebracht werden als in dem Vorsatz, auch künftig fleißig mitzuarbeiten und das Werk weiter zu führen, auf daß noch Größeres und Besseres geleistet werde. Die eigentliche Festrede hielt in geistreichen und warmen Worten Herr Domkapitular Brettle, dem sich Herr Domkapellmeister Schweitzer in trefflichen Ausführungen anschloß. Der herzliche und innige Dank des Gefeierten galt nächst Gott seinen Vorgesetzten und Mitarbeitern.

Gebe Gott, daß unser Jubel-Dirigent im Silberhaar noch viele Jahre im Dienste der Gottesverehrung auf dem Gebiete der Kirchenmusik tätig sein kann! (Diesem Wunsche schließen sich Schriftleitung und Leser der *Musica Sacra* von ganzem Herzen an). B.

Druck und Verlag von Friedrich Pustet in Regensburg

MUSICA SACRA

Monatschrift zur Förderung der katholischen Kirchenmusik

Begründet von Dr. F. X. Witt, herausgegeben von
Prof. Dr. phil. & theol. Karl Weinmann
∴ Direktor der Kirchenmusikschule Regensburg ∴

52. Jahrg. 1919 **8. Heft / August**

Über Gesangsreform / Ein Vortrag, gehalten auf dem musikpädagogischen Kursus in Nürnberg von Dr. Hugo Löbmann, Leipzig

n dem Maße, als es gelingt, das Tonschöne den Sinnen zugänglich zu machen, in ebendiesem Maße wird die Singlust wachsen. Mit dem Erstarken der Singlust hat die Singreform Wurzel gefaßt, die sich dann auswachsen kann zu einem Baume des Segens für Land und Volk.

Es gilt also, den Singwillen zu wecken. Er ist die Quelle alles Fortschritts. Nun wird nach einem bekannten Erfahrungssatze der Wille zur Tat durch nichts stärker angeregt als durch den Erfolg. Darum muß es das Bestreben des Musikpädagogen sein und bleiben, den Zögling technisch zu befähigen, daß er seinen künstlerischen Bestrebungen möglichst leicht Ausdruck verleihen könne. Mittel hiezu sind das musikalische Gedächtnis einerseits und die Notenkenntnis andrerseits.

Die Pflege beider Techniken ist notwendig.

Wie heutzutage aber die Dinge zumeist liegen, wird der Notenkunde zu wenig Platz eingeräumt. Die notwendige Folge ist, die Kinder werden einseitig durch das musikalische Gedächtnis in mechanischer Weise gedrillt.

Daher ist eine Steigerung in der Notenunterweisung, also im Treffen, im Hinblick auf die Entwickelung, Schonung und Pflege des musikalischen Schönheitsempfindens dringend geboten. Diese Seite der Notenkunde wird vielfach zu wenig beachtet.

Einer der gangbaren Wege hiezu ist Eitz. Wer nach Eitz arbeitet, von dem weiß man, ohne je fehlzugehen, daß er — — arbeitet. Darum allein schon ist Eitz es wert, daß man ihn empfehle, daß man danach strebt, ihn einzuführen. Damit sei nicht in Abrede gestellt, daß auch ohne Eitz tüchtig gearbeitet worden ist.

Des weiteren empfiehlt es sich, Eitz einzuführen, damit endlich einmal Einheit herrsche innerhalb des Schulbetriebes eines Staates. Eitz gibt eine sehr brauchbare Methode hiezu an. Deshalb kann und sollte man die Einführung der Eitzschen Methode nur begrüßen.

Der Hauptzweck dieser Ausführungen ist aber nicht der, für Eitz eine Lanze zu brechen. Wer nach Eitz arbeitet, wird ohne Ausnahme finden, daß die Kinder gern darauf eingehen.

Was uns diesmal zur Äußerung die Veranlassung gibt, ist die Absicht, hinzuweisen auf die Gefahren, die heraufziehen, sobald die Oberaufsichtsbehörde für Schulen die „eine" Methode vorschreibt.

Daß es dem künstlerischen Empfinden gerade der bedeutenderen Musikerzieher widerspricht, sich eine Methode vorschreiben zu lassen, bedarf weiter keiner Erörterung. Daher verstehen wir, wie gerade bewährte Singlehrer den „Polizeistock" der „Reglementierung" nachdrücklich ablehnen. Man gewähre diese Freiheit aber nach beiden Seiten: den Anhängern von Eitz sowohl, als aber auch denen, die ohne Eitz die zuständige Kritik durch ihre Leistungen fast aus den Angeln gehoben haben.

Man vergleiche die Berichte der früheren wie der letzten Aufführung der Augsburger Singschule unter der Direktion des weithin bekannten Albert Greiner.

Gleichwohl erheischt die Größe des Verwaltungsbezirkes sowie die Eigenart des Schullebens als eines Organismus mit zwingender Notwendigkeit eine Einheitlichkeit der Methode in den gröbsten Zügen. Daß dazu die Art der Notenlehrkunst gehört, bedarf wohl keiner besonderen Begründung. Wer wollte in Abrede stellen, daß sich Eitz besonders gut als Notenlehrmethode eignet. Wenn durch staatliche Einführung der Methode Eitz alle diejenigen Meister sich persönlich beengt fühlen, die ohne und lange vor Eitz Erstaunliches geleistet haben, so ist das zu verstehen. Daher muß es verletzen, wenn Anhänger der Methode Eitz sich dahin äußern, als sei nur und nur mit der Methode Eitz im Treffen etwas zu erreichen, als sei erst seit Eitz gearbeitet worden.

Andrerseits steht soviel fest, daß sich weite Schulkreise die Trefflehrkunst sehr leicht, allzu bequem zu machen pflegen: wenn dann der Nachfolger auf bisher zu leistende Arbeit aufbauen will, und er so gut wie nichts vorfindet im Gegensatz zu jenen Schulen, wo nach Eitz gearbeitet wird, dann kann man es dem Chordirigenten, der mit einem größeren Kinderchor vor die Öffentlichkeit treten will, und nichts vorfindet, was durch die Jahresarbeit sicher zu stellen war, nicht verdenken, wenn er seine Erfahrung in die Worte zusammenfaßt: wo Eitz eingeführt ist, wird gearbeitet.

Mag sein, daß die Eitzianer mehr leisten, als was unter normalen Umständen ein Singlehrer leistet. Denn der Eitzianer will und muß zeigen, daß man nach Eitz wirklich etwas erreicht. Wie nutzt daher der Eitzianer die Stunde aus! Bereits vor Beginn der Singstunde entwirft er das Notenbild an die Schultafel für Übung und Liedgesang. Lange Redereien in der Stunde schenkt er sich. Mit Nachdruck reißt er die Klasse zusammen und zwingt sie zum Mitgehen. Nicht ein einziges Mal nimmt er sich die Zeit, nach der Uhr zu sehen, ob nun endlich die Stunde vorüber sei. Und ertönt das Schlußzeichen, er erzwingt sich noch eine letzte, ihm gern von der Klasse zugestandene Zusammenfassung. Und weiß er sich vor der Inspektion sicher, da wagt er noch in der letzten Nachmittagstunde die letzten fünf bis zehn Minuten daran, um sich zu überzeugen, ob die am Vormittag durchgenommene Übung noch sitzt.

Die Kinder sind nicht so unmündig, um nicht zu merken, daß dem Lehrer alles darauf ankommt, welche Fortschritte sie gerade im Singen erreichen. Und sie machen mit. So sieht die Singarbeit des Eitzianers aus. Kann und sollte da nicht jeder Schul-, Kunst- und Kinderfreund seine helle Freude daran haben?

Es liegt klar zutage, daß die Hauptquelle der Arbeitsfreude für Lehrer und Kinder der Erfolg ist. Eitz führt zu Erfolg, und der Erfolg führt zu Eitz. Das ist das Zwingende seiner Methode, daß sie zu Erfolgen führt, darum reizt sie zur Arbeit. Und dieser nachweisbare Erfolg setzt sich um in Vertrauen zu Eitz. Das Bild einer Kraftanlage auf singtechnischem Gebiete, wie es reizender kaum gedacht werden kann.

Darum sollte der einzelne, der bisher ohne Eitz staunenswerte Erfolge erreicht hat, dem Ganzen zulieb mitmachen, wenn es sich darum handelt, den Singbetrieb eines staatlichen Gemeinwesens zu vereinheitlichen, um ihn zu heben. Seine Erfolge ohne Eitz sind gebucht in den Jahresblättern der Berufskritik. Gerade darum kann der einzelne ruhigen Gemüts aufrichtig mitmachen, wenn er mit Einführung einer Einheitsmethode zum Gelingen des Ganzen beitragen kann.

Aber man beachte die große Gefahr, die jeder Einführung einer Einheitsmethode droht, wenn nicht berufene Augen über die Schule wachen. Ob diese Methode der Einheitlichkeit nun Eitz oder sonstwie heißt, sie führt in jedem Falle nur zu leicht zu der Annahme, daß mit Ergreifung dieser Methode das Ganze geleistet sei. Didaktischer Materialismus gröbster Sorte wäre die unausbleibliche Folge.

Man kann diese geistige Verirrung auch Verbalismus in Noten nennen. Denn nichts liegt weiter von der Wahrheit ab als die Annahme, daß mit Erreichung

des Notensingens irgend eine wesentliche Seite des Musikalischseins gefaßt oder auch nur berührt werde. Man kann ein ganz gewiegter Kenner von Eitz, ein gerissener Methodiker zur Treffkunst nach Eitz oder sonst jemandem sein, und dabei als ein trockener Singschulmeister die Jugend zur Verlederung alles tieferen Musikempfindens todsicher hinführen.

Das eine aber steht trotzdem fest: wer die Kinder mit Treffgeschick begabt, gewinnt Zeit für das, was mehr wert ist als alle Treffkunst: Stimmbildung mit Lautbildung zur Erfassung und Darstellung des Liedschönen. Darum sind gerade Meister der Stimm- und Lautbildung die begeistertsten Anhänger des Notensingens gewesen, ohne viel Aufhebens davon zu machen. Wer leben will, braucht Luft. Wer Musik lehren will, bedarf der Notenkenntnis als einer Selbstverständlichkeit.

Die Trefftechnik täuscht leicht das Musikalischsein vor, ohne es zu sein. Es ist in der Gesangmethodik bis heute noch viel zu wenig darauf hingewiesen worden, daß manch ein Methodiker sein Leben lang der Trefftechnik gewidmet hat, ohne auch nur einen Fuß breit Land von dem Gebiete des Musikempfindens in seinen Besitz gebracht zu haben. Er ist aus dem Vorhofe der Kunst, aus der akustischen Bereizung, nicht einen Schritt weit herausgekommen. Das gilt vor allem für Eitz selbst.

Man tut Eitz Gewalt an, wenn man seine Methode für einen Weg zum Musikalischwerden ansieht. Wer aber nicht mehr als über die Methode Eitz verfügt, wird in alle Zukunft nicht den Beweis zu bringen vermögen, daß er musikalisch zu machen versteht. Eitz führt hin zu scharfsinniger Erfahrung tonpsychologischer Vorgänge. Er meistert in trefflicher Weise den reichen Stoff der Akustik. Diese ist lehrbar, durch Experiment greifbar. Sie verlangt und verträgt Logik in der Darlegung ihrer tonphysikalischen Geschehnisse; mit Kunstempfinden hat seine Methode nichts zu tun. Wer das Gegenteil annehmen wollte, dem wäre die grundlegende Tatsache entgangen, daß Musikalischsein sich in Naturen abspielen kann, die keiner Note mächtig sind.

Notenkunde bedingt nicht, daß durch sie der Zögling musikalisch werde. Man mache die Probe und veranlasse Anhänger von Eitz, die in Anlehnung an eigene Erfahrungen an sich selbst zugestanden haben, daß diese Methode eigentlich nicht bloß auf musikalische Köpfe zugeschnitten sei, irgend einen Liedtext zu vertonen, oder irgend ein Urteil über ein neues musikalisches Werk abzugeben, irgend einen Chor vorzuführen.

Trotzdem bleibt Notenkunde ein wertvolles Stück Vorarbeit für eine geordnete Singführung der Klasse. Das Wertvollste der Wirkung jeder neuen Methode bleibt der Fleiß, der Arbeitsernst, die Begeisterung für den Fortschritt, der Wille zur Tat, also Seelenstrebungen, die keinen inneren Zusammenhang mit den Intervallen haben, deren akustische Erfassung und tonale Beziehungen jeweils in Frage stehen. Immer wieder ist es der Geist, der auch hier lebendig macht.

Jede einseitige Betonung der Notenkunde zeitigt die Gefahr, daß ihre Vertreter zu dem Glauben gedrängt werden: wer treffen gelernt hat, ist damit musikalisch geworden; wer ein Lied sich selbst ersungen hat, der würde es musikalisch singen, der würde es überhaupt singen. Beobachtungen innerhalb der Klasse aber beweisen, nicht die treffsicheren sind immer die singlustigeren unter den Kindern.

Nicht selten kann und muß man die Erfahrung machen, daß gerade technisch weit fortgeschrittene Violin- wie Klavierspieler, deren Leistungen mitunter ans Virtuosenhafte grenzen, so scharf wirkende Beweise liefern, daß sie unmusikalisch sind, so daß jedem Kundigen offenbar wird: die Beeinflussung des Ohres zu akustischer Genauigkeit hat mit Erziehung zum Musikalischsein nichts gemein.

Das Musikalischmachen läßt sich durch Methoden wohl vorbereiten, aber nicht binden und sicherstellen. Die Erfassung des musikalischen Kunstgeistes liegt abseits alles Lehrbaren und bleibt gebunden an die musikalische Befähigung im Lehrer, im musikalischen Erzieher.

Ein wesentlich tiefer greifendes, wertvolleres, kunstpsychologischeres Erziehungs-
nittel ist die Stimmbildung; wesentlich mit ihr vereint ist die Lautbildung.

Stimmbildung ist ihrem Wesen nach Entfaltung der Stimmkräfte des Zöglings.
)as setzt voraus, daß der Stimmbildner eine genaue Einsicht besitzt in das Wesen
er Stimmanlage und ihrer Arbeit zur Erzeugung eines schönen Tones. Zur Schön-
eit des Stimmtones gehört, daß er sich diatonisch, das heißt im Sinne unseres
kkordempfindens, dem Musikgefühle einordne. Daher hat Stimmbildung zur still-
chweigenden Voraussetzung die Bildung des musikalischen Gehörs — letzten Endes
ie Trefftechnik.

Der Stimmbildner muß aber noch eine wesentliche Voraussetzung erfüllen:
r muß eine klare Vorstellung von der Schönheit des Stimmtones haben, nach der
r seine Bildungsarbeit einrichtet. Dies setzt eine beachtliche Feinfühligkeit des
kustischen Ohres voraus. Der Stimmbildner aber braucht noch etwas, was jen-
eits, was tiefer liegt als alle akustische Scharfhörigkeit. Das ist: musikalischer
ieschmack.

Akustiker vermögen bisweilen ihr physisches Hören zu unglaublicher Schärfe
nd Sicherheit zu entwickeln; aber als Musiker können und wollen sie nicht an-
esprochen sein. Diese Offenheit zwingt zu größerer Verehrung als jede noch so
roße akustische Errungenschaft ihrerseits. Eitz gehört hierzu. Andere tonphysi-
alische Größen ebenfalls.

Der musikalische Geschmack dagegen hat zur Voraussetzung Werturteils-
ermögen. Dieses ist nur möglich bei angewandter Stimmkunst. Das will sagen:
er Stimmbildner betrachtet die zunächst physikalische Stimmleistung bereits als
Erreger, ja als Ausdruck und Träger einer seelischen Stimmung des Singenden.
n dem Augenblicke, wo das tonphysische Geschehnis die Seele des Tonerzeugen-
en oder auch des den Ton nur Wahrnehmenden in Mitleidenschaft zieht, wird
us einem rein tonphysikalischen Geschehnis ein tonpsychologisches im Sinne von
Kunstempfinden.

Dieses tonpsychologische Geschehnis liegt weitab von allem begrifflich Er-
lärbaren, wie es beispielsweise die Lehre von der Tonapperzeption darstellt. Dieses
onpsychologische Geschehnis der ersteren Art liegt auf dem Gebiet des reinen
Empfindungslebens, wie wir es zusammenfassen in dem Begriff: Musikseele.

Der Tonpsychologie fehlt leider noch immer ein Begriff, der dieses Walten
es Musikgeistes unzweideutig bezeichnete. Denn der Begriff Tonpsychologie ist
weideutig; er bezeichnet einesteils die Abstraktion der sinnlichen, der akustischen
Vorgänge durch deren Aufnahme in das Tonvorstellen, in das Tongedächtnis, in
ie Apperzeption, anderenteils die Weckung des seelischen Anteils am gehörten,
oder als hörend gedachten Tone. In den entsprechenden Ausführungen des Lexikons
er Pädagogik (Roloff) habe ich den Begriff „Kunstvernunft" dafür einzusetzen ver-
ucht. Vernunft ist die Gabe, Außersinnliches zu vernehmen.

Auch in bezug auf Musikempfinden vollzieht sich ein geheimnisvoller Vorgang
nsofern, als die sinnlich wahrnehmbaren Töne nicht die Musik an
ich darstellen. Sie sind vielmehr nur das Mittel, die Seelenkräfte zu wecken,
eren Walten in uns wir als das musikalisch Angesprochensein empfinden.

Es gibt Zeiten, wo den Hörer ein Lied, ein Musikstück vollständig kalt läßt,
as ihn zu anderen Zeiten hingerissen hatte. Also kann das Notenstück, sein
Wiedertönen an sich nicht die Kunst als solche sein. Sondern erst dadurch erhebt
ich diese Tonmaterie zu dem Mittel der seelischen Befruchtung, daß sie auf das
nnenleben des Hörers Eindruck erzeugt. Alles Musikgeschehen, das diesen Einfluß auf
lie Seele nicht nimmt, bleibt als Bildungsmittel wertlos, schaltet als Bildungsgut aus.

Es kann einer den ganzen Tag Musik verursachen, Berge von Noten erst-
lassiger Künstler technisch beseitigen, er kann trotzdem stockunmusikalisch sein.
Ein Kind dagegen, das mit der Puppe spielt und dabei ein Kinderliedchen für sich
ninträllert, oder ein altes, vertrocknetes Mütterlein, das mit zahnlosem Munde sein
ralt Lied in der Kirche aus Andacht mitsingt, kann und wird jene Notenvertilger
im ein gut Stück an Musikalischsein zweifellos übertreffen.

Der Stimmbildner wertet die Geschehnisse der Stimme letzten Endes um in Ausdrucksformen des Innenlebens. Daher bahnt der Stimmbildner den Weg von der rein akustischen Tonwahrnehmung zur Kunstempfindung. Daher stellt sich die Stimmbildung ausgesprochenermaßen in die Dienste der musikalischen Erziehung. „Das Schöne kann selbst wieder nur durch ein Schönes erfaßt und dargestellt werden". Daher steht die Stimmbildung — wenn man den Vergleich erlaubt — im Raum zwischen Vorhof und dem Allerheiligsten der Kunst, also in einer wesentlich näheren Beziehung zur Kunstseele als das akustische Treffen. Gleichwohl verdient immer wieder erwähnt zu werden, daß das Treffen, gerade wie Eitz es gründet auf die Empfindung der Grundakkordfunktionen (Tonika-Dominante), der vergeistigten, der abstrahierenden Tonauffassung die Wege bahnt. Nur gehen manche Anhänger von Eitz zu weit, wenn sie die Ansicht vertreten, als genüge die rein tonphysiologische Apperzeption einer Singweise, um ihre künstlerische Wirkung zu entbinden.

Wohl übt jedes Kunsterzeugnis vermöge der im Hörer waltenden Kunstvernunft eine seelische Macht ohne weiteres aus, auch bereits dann, wenn der Hörer sich die in Frage stehende Singweise selbst ersingt. Nur ist dabei zu beachten, daß diese im Menschen wohnende Kunstkraft, daß dieser Kunstgeist erst dann seine Vollkraft zu betätigen vermag, wenn direkt Seele auf Seele wirkt, wenn die Seele des zu Bestrahlenden ganz in den Wirkungsbereich der anstrahlenden, der ausstrahlenden Kunstseele gestellt wird.

Es gibt keinen anderen Weg dieser Kunstkraftübertragung, als das Selbstergriffensein im Kunsterzieher. Die Frage nach dem Wie dieser Übertragung, ob sie rein durch das „mechanische Tongedächtnis" oder durch irgend eine Treffmethode erfolgt, bleibt für die Kunstbegeisterung an sich vollständig belanglos. Man kennt weltberühmt gewesene Sänger und Sängerinnen, die nicht imstande waren, auch nur die einfachsten Motive nach Noten zu singen.

Die Frage nach dem Wie der musikalischen Anreizung wird von Gründen entschieden, die abseits der Frage nach der Kunstbeseelung liegen. Daß diese Gründe zweiter Wahl für die Schulerziehung solche erster Wahl sein dürften, soll ausdrücklich festgelegt werden.

Es liegt nun im Wesen der musikalischen Kunstkraft, daß sie innere Wirkungen hervorbringt überall und bereits da, wo sie schönheitlich angesprochen wird, wo ihr die schöne Form entgegenleuchtet. Dabei ist das Wesentliche zu beachten, daß die schöne Tonerscheinung in ihrer Wirkung nicht sich bindet an die Dauer der akustischen Bereizung, nicht an Tonhöhe, Tonstärke, Tönezahl. Von all diesen Sinnesbereizungen nimmt die Kunstbeeinflussung zwar ihren Ausgang; aber sie geht wie im Fluge abseits, nach innen, weg von der Welt des sinnlich Wahrgenommenen und Wahrnehmbaren. Das gehörte Tonschöne schließt wie mit Blitzesschnelle und -gewalt ein lichtes, rein geistiges, von keinem Musikstoff mehr abhängiges Innenreich auf, das begrifflich, das „logisch" zu schildern der menschlichen Sprache bisher versagt geblieben ist. Nur in Gleichnissen ist es anzudeuten. Nur die Wirkungen sind sprachlich ausdeutbar. Eine gewisse Vieldeutigkeit des Ausdrucks bleibt aber auch hier an dem beredtesten Munde haften.

Diese Wirkung des Schönen auf die Kunstvernunft durch das Formschöne erhebt jeden Dienst, die Stimme schön zu gestalten, in das Reich der unmittelbaren Kunsterziehung. Nichts kann wichtiger sein, nichts verdient als notwendiger hingestellt zu werden, als die Stimmbildung. Erzieher mit der Gabe Stimmbildner zu sein verdienen zu den größten Wohltätern des heranwachsenden Geschlechtes gezählt zu werden. Eine Schulverwaltung wird in dem Maße Erfolg in der Singreform erreichen, als es ihr gelingt, stimmbildnerische Kräfte sich zu sichern. Stimmbildung mit Lautbildung, die ein Teil der Stimmbildung ist, macht kunstsinnig. Kunstsinn erzeugt Kunstliebe. Kunstliebe erstrebt Kunstbesitz, Kunstausübung, Kunstwillen, Singwillen. Und damit hat der Staat seinem Volke ein Innenglück gesichert, das ihm tiefste Dankbarkeit sichert.

Die liturgischen Gesänge für unsere Toten

Von Jodoc Kehrer, Cochem

u einer Zeit, da der liturgische Choral verachtet und vergessen war, schrieb der edle Protestant Thibaut (1825) in seinem Buche „Über Reinheit der Tonkunst“: „Die katholische Kirche hat die dringendste Veranlassung zur Beibehaltung der großen Urgesänge, welche die ambrosianischen und gregorianischen genannt werden, jener wahrhaft himmlischen, erhabenen Gesänge und Intonationen, welche in den schönsten Urzeiten der Kirche vom Genie geschaffen und von der Kunst gepflegt, das Gemüt tiefer ergreifen, als manche auf den Effekt berechneten neueren Kompositionen.“ Die Wahrheit dieser Worte, denen man noch die begeisterten Lobsprüche anderer Akatholiken hinzufügen könnte, drängte sich mir oft auf, wenn ich der Totenmesse in einem weithin bekannten Kloster beiwohnen konnte, dessen Mönche sich die Pflege des Chorals besonders angelegen sein lassen.

Von gedämpften Stimmen mit warmem, liturgischem Empfinden, in schön fließender Bewegung, mit vorgeschriebener Phrasierung unter sinngemäßer Textesdeklamation, gestützt durch diskretes Orgelspiel oder auch ohne Begleitung vorgetragen, muteten mich die schlichten klassischen Melodien immer an wie Klänge aus einer höheren Friedenswelt. Wie innig drückt sich schon im Introitus die Bitte um die ewige Ruhe der Toten aus in dem sanften Steigen der Melodie! Und dann dieses häufige Hinneigen des Gesangs zum Grundton und Hauptruhepunkt der Tonart, dem Anfangs- und Endton der Melodie! Ist es nicht, als ob der Schöpfer derselben damit das friedenvolle Ruhen der Toten in Gott habe versinnbilden, und für die Lebenden jenem Wort des heiligen Augustinus, daß das menschliche Herz keine Ruhe finde außer in Gott, habe Ausdruck verleihen wollen! Überkommt es doch den von Leid und Sorge Niedergedrückten, wenn er diesen Gesang wirklich schön ausführen hört, als ob eine weiche Hand sich beruhigend auf sein Haupt legte, und die Stimme des Herrn selbst ihm tröstend zuflüsterte: „Betrachte alles Irdische im Lichte der Ewigkeit. Über allem Sichtbaren und Erschaffenen suche die Ruhe in mir!“

Die ganze ausdrucksvolle Melodie bewegt sich in nur fünf Tönen. Hier zeigt sich wirklich in der Beschränkung der Meister. Wie gestaltet sich weiter die Bitte um Erbarmung, die die Kirche beim folgenden Kyrie dem Verstorbenen in den Mund legt, zum dringenden Flehen gegen Schluß des Sätzchens hin!

„Feierlich und monoton wie die Ewigkeit erklingt die Anfangsstrophe der Sequenz *‚Dies irae‘*. Eine Melodie, die man vom Letzten der Menschen auf den Trümmern des Universums gesungen glauben möchte.“ So drückt sich über diese ein feinsinniger Ästhetiker aus. „Plötzlich bricht bei der folgenden Strophe die Stimme hervor und erhebt sich; die Posaune des Gerichts schallt. Großer Gott, wer darf es wagen, vor deinem Angesichte zu erscheinen! Wer kann dein Gericht bestehen!“ — Darauf wird in ergreifenden Klängen das Wort der Erbarmung ausgesprochen. Keine aufgeregte Schilderung der Schrecken des Jüngsten Gerichts, keine Leidenschaftlichkeit, kein Überschwang im Ausdruck der Gefühle, alles atmet jene edele Mäßigung, wie sie dem Kirchengesang überhaupt eigen sein soll. Und doch spiegelt die Komposition den erhabenen Text aufs schönste wider. Text und Melodie sind eins im Ausdrucke, wie aus einem Gusse geflossen. Ebenso tiefe Wirkung wie die Gesänge der Requiems-Messe, auf deren weitere Teile wir nicht einzugehen brauchen, vermögen jene Gesänge auszuüben, unter denen die Kirche ihre Toten zur letzten Ruhe begleitet. Jene innigen Anrufungen aller Engel und Heiligen, daß sie die Seele des Dahingeschiedenen aufnehmen und in den Schoß Abrahams geleiten mögen. Und das trierische *„Antequam nascerer“* mit seinem ergreifenden Ausdruck sanfter Klage und des demütigen Bittens um Barmherzigkeit, die die Kirche dem dem Grabe nun Übergebenen in den Mund legt! Und ich frage mich wieder einmal mit tiefem Bedauern: „Weshalb ist die Schönheit all dieser Totengesänge, die wir doch von Jugend auf immer gehört haben, noch so wenig erkannt und geschätzt? Weshalb trifft sich noch so oft, wie den Choral überhaupt, der Vorwurf der Eintönigkeit und Langweiligkeit?

Das schlichte, trauliche, aus unverfälschtem Empfinden geborene Volkslied wirkt tief auf das Gemüt des Gebildeten wie Ungebildeten, ja selbst auf den Verbildeten, wenn er noch überhaupt echter Gefühle fähig ist. Sollten nicht in ähnlicher Weise diese, reinem liturgischen Empfinden entsprungenen klassischen Choralmelodien, auf den zum Beten bereiten Hörer erbauend, erhebend und tröstend wirken! Sollten sie nicht, die doch alle Vorzüge des klassischen Kunstwerks an sich tragen, durch öftere Wiederholung an Wirkung eher gewinnen, als verlieren![1]) Daß dieses leider nicht im allgemeinen der Fall ist, liegt hauptsächlich am Vortrag.

Wie eine inhaltlich vollendete Rede doch ihre Wirkung verfehlt, wenn sie schlecht und ohne innere Wärme vorgetragen wird, so läßt die schönste Choralmelodie, mangelhaft und ohne richtiges Empfinden gesungen, den Hörer kalt, ja, sie stößt ihn ab.

Und wie ergeht es leider nur zu oft unseren Requiems-Gesängen? In der einen Kirche werden sie von Knaben ohne jede Stimmenbildung geschrien, dazu noch tief in die Mutationsperiode hinein, bis es einfach nicht mehr geht. In einer anderen Kirche hört man sie von ausgesungenen und ganz ungeschulten Männerstimmen gewohnheitsmäßig herunterleiern, vielleicht noch mit teilweise falscher Aussprache des Lateinischen, dazu mit falscher Akzentuierung, ohne Beachtung des notwendigen Zusammenhangs der einzelnen Phrasen usw. Stimmbegabte Sänger aber geben nicht selten die schlichten Weisen *fortissimo* mit dröhnender Stimme, manchmal auch mit falschem, von der Eitelkeit diktiertem Pathos, wieder. „Und ist die Ausführung der Begräbnisgesänge nicht oft eine wirkliche Profanation der Stunde, welche den Dahingeschiedenen unter den Segnungen seiner Kirche dem geweihten Erdreiche übergibt?“[2]) So klagte s. Z. ein geistlicher Redner (Dr. F. Barrage) in einer Cäcilienvereinsversammlung in Freising. Und doch wäre es ein ernstes Gebot der Stunde, daß man sich allgemein erinnerte, welchen inneren Trost man unserem gebeugten Volke mit schön ausgeführtem Kirchengesang, insbesondere aber mit dem kunstgerechten Vortrag jener Gesänge bereiten könnte, die beim Tode lieber Angehörigen an unser Ohr dringen, und während der furchtbaren Kriegszeit uns geläufiger denn je geworden sind. Inneren Trost zu einer Zeit, da aller äußerer fehlt, und alles irdische Glück zusammenzubrechen droht. „Der Nutzen des heiligen Gesangs ist, daß er traurige Herzen tröstet, dankbarer das Gemüt stimmt, die Lauen ergötzt, die Trägen aufweckt, die Sünder zur Bußklage einladet.“ In diesen Worten des heiligen Isidor von Sevilla sind auch die erbauenden und sittlich veredelnden Wirkungen eines guten Kirchengesangs zum Ausdruck gebracht. Schon Aristoteles, der Meister des Denkens, spricht von einer durch gute Musik herbeigeführten Reinigung und Beruhigung des Gemüts, einer sittlichen Erziehung, und der alte Plato drückt sich über die ethischen Aufgaben der Musik in dem Sinne aus, daß sie Liebe zum Guten, Tadel des Schlechten einflößen soll, auf daß man durch sie gut und schön werde. Sollten diese wahren Worte auf unsere katholische Kirchenmusik, insbesondere den Gesang, nicht mehr zutreffend sein? Seine vollen Wirkungen kann allerdings der gute Kirchengesang auf den Hörer nur dann ausüben, wenn dessen Seele für diese empfänglich und aufnahmefähig geworden ist, durch eine entsprechende Vorbereitung. Ein kunstgerechter, von tüchtigen, für die Sache begeisterten und besonders hierfür angestellten Fachleuten ausgeführter Gesangunterricht in allen Volksschulen, der auch den liturgischen Choral einschlösse, mit Stimmenbildung und ästhetischen Belehrungen verknüpft sein sollte, bildete wohl die beste Vorbereitung. Angeregt durch Petitionen, haben die staatlichen Behörden die Sache wohl jahrzehntelang in Erwägung gezogen, geschehen ist aber so gut wie nichts. Und Heil haben wir vom Staate jetzt sicher nicht mehr zu erwarten, hat er doch jetzt andere „kulturelle“ Aufgaben zu lösen.

Bessere Erfolge wären zu erhoffen, wenn dem Gesangunterricht, der Stimmbildung, der Choralkunst, überhaupt den kirchenmusikalischen Fragen, größere Wichtigkeit und

[1]) Der Protestant Forkel in seiner Geschichte der Musik (II, 166) spricht dem liturgischen Choral schon deshalb hohen Kunstwert zu, weil dieser sich durch eine lange Reihe von Jahrhunderten, die für alle sonstige Kunst große Veränderungen und Verbesserungen mit sich brachten, unverändert erhalten konnte.

[2]) Vgl. hierüber auch *Musica Sacra* 1915, S. 24.



Bedeutung in den Lehrplänen der Priesterseminarien und Lehrerbildungsanstalten beigelegt würden. Aus ersteren käme uns dann zunächst die vielfach notwendige Verschönerung und Veredlung des Altargesangs.

Und sollte nicht, wo ein gut gesanglich geschulter, für die *musica sacra* begeisterter Pfarrgeistlicher im Verein mit dem gleichfalls sich hierfür eignenden Lehrer oder auch (wenn letzterer fehlt) allein die Sache in die Hand nähme, eine Gesundung bzw. Neueinrichtung des Kirchengesangs zu erreichen sein, selbst in der kleinsten Kirchengemeinde? Man möge mit Choralgesang beginnen, für den einige wenige, einigermaßen stimmbegabte, vom richtigen kirchlichen Geiste beseelte Personen vollständig genügen. Diese durch Einführung in die mystische Schönheit der liturgischen Texte und Melodien auch in die richtige liturgische Stimmung zu versetzen, und sie dann mit Liebe und Geduld zum schön fließenden und warm empfundenen Vortrag (nach den bekannten Regeln der Choralkunst) zunächst unserer liturgischen Totengesänge anzuleiten, würde sich sicher bald als ungemein dankbare Aufgabe erweisen. Mit den erwähnten Gesängen soll deshalb der Anfang gemacht sein, weil sie den angehenden Sängern bereits in Fleisch und Blut übergegangen sind, von allen Choralgesängen am meisten benötigt werden, und, wie schon früher hervorgehoben wurde, die dem liturgischen Choral überhaupt nachgerühmten Schönheiten in vollem Maße aufweisen. Und wie herrlich werden sich bald die für die heilige Sache gebrachten Opfer lohnen, wenn dem gesunden Volkssinn, etwa noch nach entsprechenden Belehrungen von der Kanzel herunter, beim kunstgerechten Vortrag des Choral-Requiems allmählich das Verständnis für die erhabene Schönheit unserer Totengesänge aufgeht, wenn sogar die öftere Wiederholung derselben keine abstumpfende Wirkung bei Sängern und Hörern mehr auszuüben vermag, wenn vielmehr die Liebe zum Choral im allgemeinen wächst, wenn die erbauenden und veredelnden Wirkungen des schönen Gesangs sich an den Kirchenbesuchern deutlich bemerkbar machen, letztere auch darin, daß die Lust am trivialen Gesang allmählich aus der Gemeinde schwindet. —

Nichts oder nur wenig Neues habe ich vorgebracht, aber Wichtiges darf öfter gesagt werden. Wir leben in einer Zeit des krassesten Materialismus. Anstatt auf die notwendige sittliche Erneuerung der Volksseele, auf die Verinnerlichung des Volkscharakters hinzuarbeiten, sind sogar staatliche Kräfte eifrig bemüht, das Volk seiner Religion und aller Ideale zu berauben. Zeit ist es, daß allerorts für den Gebildeten wie für den Ungebildeten das Gotteshaus eine wahre Pflegestätte des kunstgerechten, echt kirchlichen Gesangs werde, der, indem er seine segensreichen Wirkungen ausübt, jedem Kirchenbesucher seine Religion lieber und teurer macht, die Ideale nährt, und so als wirksamstes Mittel gegen jene verderblichen Bestrebungen mit vollem Rechte angesehen werden darf.

* * *

„Sehr oft wird in den Pfarrkichen an Werktagen die Totenmesse gesungen. Sie ist also dem Volk wohlbekannt. Aber sie sagt nicht immer zu, weil sie mancherorts nicht entsprechend vorgetragen wird. Vor allem fehlt es am Rhythmus; nicht nur da, wo man Choral singt, sondern auch da, wo man sich der Ausgaben mit modernen Noten bedient. Mit richtigem Verständnis gesungen, ergreift sie die Seele tief; sie wird zum liturgischen Volksgesang, zum gemeinsamen Ausdruck verklärter Trauer."

P. W. Ballmann O. S. B. im „Geleitwort zur Totenmesse".

Einem selbstlosen Lehrerorganisten zum Gedächtnis


in Lehrerleben — — wieviel Mühen, Sorgen, ja stille Heldentaten umschließt es. Tausende von jungen Herzen hinaufzuführen zur sittlichen Höhe, ihnen eine unerschütterliche Treue zum katholischen Glauben einzupflanzen, ist die Aufgabe, die ihm gestellt ist, ist das Sehnen jedes begeisterten Lehrerherzens; da darf es keine Rücksichtnahme geben aufs eigene Ich. Wieviel oft ungeahnten, weil ungesagten Dank solche Aufopferung im Schülerherzen aufwachsen läßt, das schimmert so manchmal wie lauteres Gold hervor aus dem, was an einem Lehrergrab gesagt, gesungen und gezeigt wird. So stand eine ganze dankerfüllte und von Wehmut durchzitterte Gemeinde am 9. Februar 1919 im badischen Marktflecken Langenbrücken am Grabe ihres hochverdienten und hochgeschätzten Hauptlehrers und Organisten Herrn Georg Weitzel, dessen Tod allen wehe tat, weil sein Fühlen, Streben und Arbeiten mit allen ihn verwachsen ließ.

Da trauerten auch die vielen, deren Talente seine Liebe zur Musik und seine tiefen Kenntnisse geleitet und ausgebildet, denen er eine gediegene Grundlage durch seinen Musikunterricht gegeben, denen er sogar den Weg zur Meisterschaft in der hehren Kunst gewiesen, ohne an andern Lohn zu denken als an die Freude, einem jungen Menschenkinde helfen zu können. Da zeigte sich auch das unauslöschliche Dankgefühl für die Arbeit im Kirchenchor. Wo findet das gedrückte, in der Arbeitswoche verstaubte, von Sorgen verhärtete Gemüt eine Tröstung, eine Erhebung zur höchsten Quelle der Schönheit und gütigen Freude, zum göttlichen Vaterherzen, eine Lösung zu lindernden Tränen? Wenn im Gotteshause die frommen, reinen Stimmen Gottes Herrlichkeit, Barmherzigkeit und Liebe preisen, da wird das Herz weit und will seinen Schöpfer in sich fassen und besitzen. Wie groß ist da der Wirkungskreis, den der tüchtige und strebende Chorleiter sich schaffen kann! So stand in Langenbrücken der rechte Mann an der rechten Stelle. Keine Stunde war so spät oder so früh, daß sie Herrn Hauptlehrer Weitzel nicht im Dienste der Kirchenmusik fand: an der Orgel, in der Probe und wie oft am lampenbeschienenen Arbeitstisch Noten schreibend, um dem geliebten Chor Ausgaben zu ersparen. Dem Organisten-Nachfolger half er in selbstlosester Weise bis drei Tage vor seinem Tode. Er wurde aus der Mitte seiner Lieben genommen an seinem regelmäßigen Kommuniontag, dem Herz-Jesu-Freitag im Februar 1919 in seinem 80. Lebensjahre.

Solch uneigennütziges Dienen muß gesegnet sein, und so konnte der Bürgermeister des Ortes am Grabe sagen: „Er war ein Wohltäter seiner Gemeinde," und der Ortsgeistliche konnte hinzufügen: „Er war ein Vorbild für die heutige Lehrergeneration in seinem Pflichtgefühl und seiner Selbstlosigkeit." Aus nah und fern waren zum Leichenbegängnis auch seine besonderen Sorgenkinder gekommen, Kinder seiner Gemeinde, die er einst unentgeltlich vorbereitete zum Lehrerseminar und zur 2. und 3. Klasse der Mittelschule, da er das Latein beherrschte; sie machen nun in geachteten Stellungen durch treue Pflichterfüllung ihrem einstigen Lehrer und väterlichen Freunde alle Ehre, und unabsehbar dehnt sich in ihrem Wirken der Einfluß der Worte und des Vorbildes des ehrwürdigen Lehrergreises. Man möchte vielen Gemeinden einen solch vorbildlichen Lehrer und Organisten wünschen, wie es Herr Hauptlehrer Weitzel durch 50 Jahre war. Von ihm schrieb die Bruchsaler Zeitung: „Wir können uns von Langenbrücken kein Bild der letzten 30 Jahre machen, in dem der gute Lehrer fehlt."

Als besondere Freude hat ihm Gottes Güte ein Weiterleben und Fortblühen seiner Ideale in seinen beiden musikbegabten und -begeisterten Söhnen beschert, die als Priester und Musiker die Saat, die der Vater gesät, zum schönsten Reifen bringen. E. H.

Die Gründung des Allgemeinen Cäcilienvereins vor 50 Jahren

VI.

Dritter Artikel.



In der letzten Sitzung des Ausschusses, Mittwoch den 2. September, beantragte der Vorsitzende einige Resolutionen zu fassen, welche sich auf die äußeren Musikzustände (nicht Vereinsangelegenheiten) bezögen, obwohl sie an die Vereinsmitglieder zunächst gerichtet und bestimmt seien, diesen Winke über ihr Wirken in der Presse zu geben. Sie lauten:

Die Mitglieder des „Allgemeinen deutschen Cäcilienvereines" verpflichten sich, vorbehaltlich der Autorität der Kirche und der Bischöfe, der sie niemals vorgreifen werden, nach ihren Kräften bei jeder Gelegenheit mit Wort und Tat, durch Bitten bei den hochwürdigsten Herren Bischöfen, den Herren Geistlichen, durch Ermahnung und Belehrung bei den ausführenden Musikern und Lehrern und Freunden der katholischen Kirchenmusik dahin zu wirken, daß

1. der Unterricht im Gesange an allen bischöflichen und andern Knabenseminarien, an den öffentlichen Lehranstalten ein obligatorischer Gegenstand werde, wie er es an manchen bereits ist, und daß dieser Unterricht nur von tüchtig gebildeten Kräften erteilt werde;

2. daß eine entsprechende Schule für katholische Kirchenmusik gegründet werde, wir erklären dieses für eine Ehrenpflicht für das katholische Deutschland, wie für eine Ehrensache jeder Diözese, daß ihr Domchor und Domchor-Gesangsschule eine Musteranstalt bilde für die übrigen Chöre;

3. daß in jeder Diözese ein Bezirksverein gegründet oder eine Kommission niedergesetzt werde, welche die Aufgabe hat, eingeschlichene Mißbräuche, z. B. unkirchliche Lieder, zu entfernen und unter der Autorität der Bischöfe die Kirchenmusik so zu fördern oder nach Bedürfnis zu reformieren, wie es im Sinne und Geiste der heiligen Kirche liegt;

4. daß die sämtlichen Herren Chorregenten oder die Herren Pfarrvorstände ein Verzeichnis jener Kompositionen anfertigen, welche auf ihren Chören aufgeführt werden, damit jene Tonstücke ausgewählt werden, welche nicht bloß unkirchlich, sondern auch von so geringem musikalischen Werte sind, daß ihre Aufführung der heiligen Kirche zur Schande gereicht und deswegen verboten werde;

5. daß die Organisten-Fassionen getrennt werden, damit die Höhe derselben ermessen und an die Aufbesserung der allzu niedrigen nach Möglichkeit geschritten werden kann;

6. daß solange die Schullehrerseminarien die Bildungsanstalt für die Organisten und Chorregenten sind, die hochwürdigsten Herren Bischöfe Einfluß erhalten auf die Besetzung der Musiklehrerstellen an diesen Seminarien, damit nur solche Kräfte hiezu berufen werden, die wirklich imstande sind, nicht bloß in Musik zu unterrichten, sondern in wahrhaft kirchlich-liturgischer Musik, die also nicht bloß das Technische der Kunst, sondern auch den Geist und die Liturgie der Kirche kennen.

In bezug auf die Richtigkeit, Nützlichkeit, Notwendigkeit und Dringlichkeit des in diesen Resolutionen enthaltenen Sachlichen herrschte nur eine Stimme im Ausschusse. In formeller Beziehung wurde aufmerksam gemacht, daß Nr. 3 und 4, 2 und 6 ineinander greifen. Da aber keine andere Fassung vorgeschlagen wurde, so blieb es bei der ursprünglichen. Nr. 4 vervollständiget Nr. 3. In praktischer Beziehung machte Herr Geistlicher Rat Schlecht aufmerksam, daß besonders 5 und 6 keinen Erfolg haben dürften. Darauf erwiderte der Unterzeichnete, davon sei er ebenfalls überzeugt; allein es sei Ehrensache für den Verein, das Richtige vorerst auszusprechen und in der öffentlichen Meinung zur Geltung zu bringen; es heiße deswegen in der Einleitung: „Die Mitglieder verpflichten sich, durch Bitten . . ., Ermahnungen und Belehrungen . . . dahin zu wirken"; es werden also die Resolutionen nicht direkt an die Regierungen oder Ordinariate gerichtet, sondern nur den Mitgliedern und besonders der Tätigkeit der Bezirksvereine und des Haupt-

ausschusses empfohlen. Zur 1. Resolution machte der Unterzeichnete die Bemerkung, er getraue sich kaum sie vorzuschlagen, weil sie bereits im Vorjahre behandelt und angenommen worden sei. Darauf replizierte Herr Ponholzer, es gehe überall in der Welt so, daß man, wenn man aufs erstemal nicht gehört wird, öfters anpochen müsse; es sei nie ganz umsonst; er sei also für die Wiederholung dieser Resolution. Zu Nr. 2 bemerkte ich, daß ich diesen Punkt auf der nächsten Versammlung zum Gegenstande einer Rede und der Verhandlungen wählen wolle, ihn aber einstweilen den Bezirksvereinen als Konferenzthese empfehle. Zu 4 bemerkte ein Mitglied: In Leitmeritz hat man das praktisch durchgeführt; aber das Verbot wird nicht urgiert, man hat verboten, kümmert sich aber gar nicht weiter, ob dem Verbote der entsprechende Gehorsam entgegengebracht werde. Die Kirchenvorstände interessieren sich nicht einmal dafür, und so sei das so gut angefangene Werk ins Stocken geraten, ja fast ohne Nutzen geblieben. Jeder tue, was er wolle und wie er es verstehe, nach wie zuvor. Darauf wurde geantwortet: Auch das solle uns nicht hindern, es wieder zu verlangen. Was ins Stocken geraten ist, muß wieder aufgefrischt werden. Dazu sei eben der Verein da. Vielleicht sehe man einmal bei den Ordinariaten ein, daß sie einen tüchtig gebildeten Musiker sehr gut gebrauchen könnten.

Damit waren die Verhandlungen zu Ende und erhob sich der Vorsitzende zu folgender Schlußrede:

Meine Herren! Wir stehen am Schlusse unserer Verhandlungen. Es geziemt sich, daß ich als Vorsitzender einen Blick auf dieselben zurückwerfe. Vielleicht gibt es manche unter uns hier Versammelten und unter denen, die unsere Verhandlungen lesen werden, die da sagen: Lauter Worte — keine Taten — nichts Durchgreifendes — was hat all das geholfen? Kein Chor ist dadurch besser geworden! Nun, meine Herren! Die so reden, kennen die Schwierigkeit unserer Lage nicht. Erlauben Sie mir, daß ich Kleines mit Großem, Unbedeutendes mit Weltbewegendem vergleiche. Zwölf Männer gingen einst von Jerusalem aus, in den Augen der Welt unbedeutende Menschen, aber getragen von der Kraft ihrer Überzeugung, für eine gute, heilige und göttliche Sache zu kämpfen; mit felsenfestem Mute, beseelt von der Kraft Gottes, gingen sie aus und sie erschütterten den Erdkreis durch ihr Wort und ihre Taten. Nun, meine Herren! wenn wir alle von hinnen gehen, getragen von der Kraft unserer Überzeugung, daß wir für eine gute und heilige Sache streiten, wenn wir hingehen mit felsenfestem Mute, wenn wir dazu den Segen des Himmels erflehen, dann wird die Zeit kommen, wo man nicht mehr fragen wird, was hat all das geholfen, wo man sich vielmehr überzeugen wird, daß kein redliches Streben vergebens ist, und daß kein für die beste Sache unternommener Streit spurlos verläuft. Freilich, meine Herren! wenn wir uns vorstellen würden, wir wollten die Früchte unserer Aussaat schon morgen ernten, so täuschten wir uns selbst. Denken Sie nur: Wir wollen die ganze kirchenmusikalische Welt umgestalten, eingewurzelte Vorurteile ausreißen, alte, zwei Jahrhunderte alte in Fleisch und Blut eingedrungene Gewohnheiten zerstören, einen neuen Bau dafür aufführen[1] — nein, das ist kein Werk für einen Tag, oder für ein Jahr, oder für ein Jahrzehnt, selbst dann nicht, wenn wir Apostel wären. Oder wenn wir uns einbildeten, wir hätten jetzt genug getan und dürften nun die Hände in den Schoß legen und müssig zuschauen, dann würden wir das schon gewonnene Terrain wieder verlassen und preisgeben. Nein, wir müssen wahrhaftig Apostel und Missionäre sein. Wir dürfen ein gutes Wort auszugeben, Belehrungen und Ermahnungen zu erteilen, niemals nachlassen, wir müssen jede

[1] Ein erst vor einigen Tagen eingelaufenes Schreiben besagt: „Wir haben uns schon unsägliche Mühe wegen einer Reform gegeben; Kanonikus N., der im Namen des Herrn Bischofs handelte, schob alles auf die lange Bank . . . Nun ist ein Diözesanverein gebildet . . . im Konsistorium fand die Sache wenig Anklang; und so sehe ich mit Spannung der Zukunft entgegen, ob das beabsichtigte kirchliche Musikfest in N. nachhaltige Wirkung machen wird. Einen Haupthemmschuh der Kirchenmusikreform bildet unser . . ., unsere . . . und die Apathie des Klerus selbst, welchem die Kirchenmusik als Aschenbrödel gilt.“ Diese außerhalb der Versammlung fallende Bemerkung gebe ich mit allem Vorbehalte, bemerke jedoch, daß unser Werk zu groß ist, als daß ein Musikfest alles umändern, als daß wir zu große Hoffnungen hegen dürften. Wir kommen nur schrittweise vorwärts und dürfen nicht mehr verlangen. Seien wir damit zufrieden und verlieren wir deshalb den Mut nicht!



Gelegenheit nicht bloß wahrnehmen, sondern förmlich aufsuchen, um andere für unsere gute Sache zu gewinnen, kurz, so verschieden unser Wirkungskreis sein mag, wir wollen mit Klugheit und Liebe alles tun, um vorwärts zu kommen, wir wollen — ich füge es aus triftigen Gründen bei — auch ein bißchen Wermut, einige Tropfen Galle uns reichen, ich meine, wir wollen einige Verkennung, Verlästerung, Verhöhnung, wir wollen Undank und Gleichgültigkeit uns gefallen lassen. Es ist das unausbleiblich — man wird uns tadeln, Puritaner schelten u. ä. Wir wollen es — nicht wahr, meine Herren! — wir wollen es ertragen und uns nicht irre machen lassen.

Ich will Sie auf einen Mann verweisen, dessen Weltanschauung der meinigen diametral entgegengesetzt ist, aus dessen Leben uns jedoch ein Zug erzählt wird, der immerhin vielleicht hieher passen würde, wenn nicht eine scharfe, aber vielleicht verdiente Kritik ihn als sehr unpassend gewählt bezeichnen wird. Als Richard Wagner als Knabe den Komponisten des Freischütz, C. M. v. Weber, dirigieren sah, soll er ausgerufen haben: Nicht Kaiser, nicht König sein, aber so dastehen und dirigieren, das möchte ich. Und dieser Gedanke trieb den Knaben zu immer größerem vorwärts. Und man mag von ihm denken, was man will, der Mut, die Kraft, mit der er seine Sache verfolgt, konnte nicht ohne Erfolg bleiben und ist nicht ohne Erfolg geblieben.

Und wir — wir, meine Herren! haben eine so vielmal bessere, ja heilige Sache, und wir wollten ohne Mut und ohne Kraft dem unkirchlichen, unkünstlerischen, ja geradezu verderblichen Treiben in der Kirchenmusik freien Lauf lassen? Nein, meine Herren! wir wollen Apostel, wir wollen Missionäre sein! Und wenn man uns fragt, was habt ihr außer schönen Worten, Reden und Resolutionen in Bamberg ausgerichtet, dann antwortet: Wir haben uns gestählt zu neuem Kampfe und ausgerüstet zu neuem Tagwerke — das Gedeihen zu geben aber ist des Herrn!

Und somit danke ich Ihnen für alle Nachsicht mit meinen schwachen Kräften, für allen Eifer, alle Tätigkeit, danke Ihnen, mehr als ich mit Worten sagen kann! Ich empfehle mich Ihrem freundlichen Andenken! Und nochmals lade ich Sie ein nach Regensburg im nächsten Jahre, wo wir unser Werk fortzusetzen gedenken. Lassen Sie es sich nicht allzusehr gereuen, hieher gekommen zu sein mit großen Opfern, mit großen Kosten. Möge die Erinnerung an diese Tage, an unsere Verhandlungen in keiner Weise eine unangenehme für Sie sein. Somit Gott befohlen! Reisen Sie glücklich!

Ich werde noch gebeten, dem Berichte folgendes einzuverleiben:

„Nachdem der Herr Präsident die Verhandlungen für beendigt erklärt hatte, ergriff K. aus Biberach das Wort:

Meine Herren! Da unsere Geschäfte beendet, unser Verein glücklich begründet ist, so bleibt noch, einer Pflicht der Dankbarkeit uns zu entledigen gegen unseren hochwürdigen Herrn Präsidenten. Ich will wenige Worte machen: Alle, welche den mehrtägigen Verhandlungen angewohnt haben, wissen, welche Mühe, welche Opfer, welche Liebe er uns entgegenbrachte; wissen, wie sein Wirken und Streben der Verbesserung unserer kirchenmusikalischen Zustände gewidmet ist: damit fasse ich unsern innigsten, herzlichsten Dank in dem Wunsche zusammen: Gott lohne Sie!"

In diesen Wunsch stimmten alle ein und sollen diese Worte auf ausdrückliches Verlangen dem Berichte über die Versammlung einverleibt werden.

An die P. T. Mitglieder des Allgemeinen deutschen Cäcilienvereines.

Zur Ausführung der Beschlüsse der ersten Generalversammlung unseres Vereines

1. stellt der Unterzeichnete hiemit als Thema für die beschlossene Preisaufgabe auf:



Darstellung des liturgischen Hochamtes, insoweit die Tonkunst und der Musikchor dabei beteiligt sind.[1]

Die konkurrierenden Arbeiten sind bis 1. Juni 1869 mit einem Motto und einer Schedula in der gewöhnlichen Weise versehen an den Unterzeichneten einzusenden und wird als Preis für die gekrönte Arbeit, welche vollständiges Eigentum des Vereines für alle Zeit wird, 60 Taler oder 105 Gulden südd. W. bestimmt. Die Namen der Preisrichter werden später bekannt gegeben;

2. ersucht der Unterzeichnete die P. T. Bezirksvorstände, die Beiträge pro 1868 und 1869 den Statuten gemäß s. Z. und bei guter Gelegenheit einzukassieren und von denselben 50 % an den Hauptkassier[2] abzuliefern. Diese Ablieferung kann auch bei Gelegenheit der nächsten Generalversammlung am 3. und 4. August erfolgen;

3. mögen unten folgende und andere Anträge von den Bezirksvereinen für die nächste Generalversammlung vorbereitend beraten und durch Abstimmung erlediget werden.

4. Bitte ich, an allen Orten, wo mit Einschluß der Umgegend Bezirksvereine gebildet werden können, selbe zu bilden und nach Seite 79 f. sub 12 voranzugehen.[3]

Der Präsident des Allgemeinen deutschen Cäcilienvereines.
Franz Witt.

Anträge.

I. Der hochachtungsvollst Unterfertigte erlaubt sich folgenden Antrag zu stellen:

In Erwägung, a) daß beim heiligen Meßopfer durch die betreffenden Responsorien die innige Teilnahme des christlichen Volkes an der kirchlichen Handlung und die geistige Verbindung des Priesters und des Volkes beim Gottesdienste ausgedrückt werden soll,

b) daß diese Responsorien bei feierlichem Amte, schon in den alten christlichen Zeiten, wie auch im Mittelalter (?) und in neuerer Zeit in vielen katholischen Kirchen Deutschlands vom ganzen Volke gesungen wurden, bzw. wieder gesungen werden, — möge der Ausschuß für kirchliche Tonkunst der hohen Generalversammlung, besonders dem hochwürdigen Klerus wenigstens empfehlen, wo immer tunlich, diesen Usus zur größeren Feierlichkeit des Gottesdienstes wieder einzuführen, oder die Einführung durch Einvernehmen mit den Herren Chorregenten anzubahnen, wozu natürlich vor allem die Schüler der Werktags- und Feiertagsschule einzuüben wären.[4]

Bamberg, 1. September 1868.

Stadtprediger Martin aus Friedberg bei Augsburg.

II. Die Vorstehung des Südtiroler Kirchenmusikvereines „Cäcilia", vertreten durch ihren Schriftführer A. D. Schenk, drückt der zu Bamberg statthabenden konstituierenden Versammlung ihre freudigste Teilnahme und den herzlichsten Wunsch aus, es möge der deutsche Kirchenmusikverein „Cäcilia" recht bald jenen Umfang und Einfluß gewinnen,

---

[1] Diese Preisfrage wurde von der Generalversammlung ausdrücklich genehmiget. Selbstverständlich darf alles dabei behandelt werden, was für den Chordirektor Interesse haben kann. Daß die liturgischen Gesetze eine richtige und praktische Darstellung finden müssen, dazu alles, was zu einer umfassenden Abhandlung des Themas gehört, versteht sich von selbst.

[2] Nicht an den Präsidenten, der auf die in diesen Blättern (III. Jahrgang) S. 38 f. gestellte Bitte dringendst aufmerksam macht. Jene Mitglieder, welche bereits den ganzen Jahresbeitrag pro 1868 bezahlt haben, haben damit die dem Hauptkassier zu übergebenden 50 % bereits abgeführt und verbleibt der Beitrag pro 1869 dem Bezirksvereine ganz.

[3] Für Schlesien hat eine kompetente Persönlichkeit folgende Abteilungen vorgeschlagen: 1. Grafschaft Glatz mit Herrn Pfarrer Urban, 2. Ollmützer Anteil mit Herrn Pfarrer Neugebauer, 3. Oberschlesien mit Herrn Bernh. Kothe, 4. Niederschlesien mit Herrn Al. Kothe, 5. Mittelschlesien mit Herrn M. Brosig an der Spitze, der letztere zugleich als Diözesanvorstand.

[4] Der Vorschlag ist ausgezeichnet, schon öfters gemacht (vgl. d. Bl. I. S. 6 und 9 f.) und kann sich die Tätigkeit des Vereines nur auf die Frage beschränken: Wie ist mit Bewilligung der kirchlichen Oberen die Sache praktisch ins Leben zu führen? Wer verpflichtet sich innerhalb eines Bezirkes, dazu die Hand zu bieten und mitzuwirken?

welcher geeignet ist, eine gründliche Besserung unserer kirchenmusikalischen Zustände herbeizuführen.

Der genannte Vertreter des Südtiroler Vereines ist beauftragt, im Sinne und Interesse der hiesigen Vereinsmitglieder sein Stimmrecht auszuüben und den besonderen Verhältnissen unseres Vereines gehörige Rücksicht zu wahren, ohne deshalb eine Sonderstellung im Gesamtvereine zu beabsichtigen.

Insbesondere erlaubt die Vorstehung des Südtiroler Vereines sich folgende Bemerkungen:

1. Es ist vorläufig nicht tunlich, daß sämtliche Mitglieder des Südtiroler Vereines sich an den Gesamtverein anschließen, jedoch wird es sich die Vorstehung des ersteren angelegen sein lassen, nach und nach demselben eine beträchtliche Anzahl von Mitgliedern zu gewinnen, deren Beiträge jährlich durch den Kassier des hiesigen Vereines zu einer demselben zu bestimmenden Zeit eingesendet werden.

2. Besonders dringend möchte der Südtiroler Verein die Verbreitung und Empfehlung gediegener Kompositionen als Aufgabe des deutschen Gesamtvereines bezeichnen. Er erlaubt sich diesbezüglich der Versammlung zu Bamberg zur Beratung vorzulegen:

a) ob es nicht praktisch wäre, daß am Sitze des Vereinskomitees eine solide Verlagshandlung den Absatz der vom Vereine empfohlenen und allenfalls durch den Verein herausgegebenen Werke übernehme, im Interesse der Wohlfeilheit und um den hohen Prozenten der Verleger zu entgehen;

b) ob nicht überhaupt zur Veröffentlichung empfohlene Werke möglichst solchen Verlagshandlungen oder Notendruckereien zugewendet werden könnten, welche sich vorzugsweise mit dem Verlage guter Kirchenmusik befassen, wie bei uns z. B. die Wohlgemuthsche Notendruckerei in Bozen;

c) ob nicht die Vereinsmitglieder allenfalls beim Ankauf solcher empfohlenen Kompositionen einer Begünstigung sich erfreuen dürften durch ermäßigten Preis;

d) ob nicht den Musikaliensammlungen der Filial- oder Bezirksvereine von den durch Veranlassung des Komitees herausgegebenen Werken ein Freiexemplar zugewendet werden könnte;

e) ob es nicht zweckmäßig wäre, außer den „Fliegenden Blättern für katholische Kirchenmusik" auch andere verbreitete katholische Journale in den verschiedenen Ländern zu bestimmen, in welchen die empfehlenswerten Werke angezeigt und besprochen werden, besonders in Kirchenzeitungen, z. B. Salzburger Kirchenblatt oder Pastoralblättern, in Tirol, speziell in Südtirol, im „Südtiroler Volksblatt", für Nordtirol in „Tiroler Stimmen";

f) ob die Unterstützung der Komponisten der strengeren Richtung durch Anempfehlung und Verbreitung besonders in jenen Gegenden zu betreiben wäre, wo bisher noch am wenigsten Absatz für bessere Werke erzielt wurde.

3. Der Südtiroler Verein, der besonders die Verhältnisse der Landchöre im Auge hat, möchte bei aller Wertschätzung des kontrapunktischen Stiles doch recht dringend ersuchen, auch die am leichtesten ausführbare homophone Schreibweise gebührend zu berücksichtigen und die Herausgabe recht leichter, einfacher Kompositionen als eine wahre Wohltat für die so schlecht bestellten Landchöre möglichst zu fördern und zu unterstützen.

Schließlich verspricht die Vorstehung des Südtiroler Vereines nach Kräften und mit redlichem Bemühen die Beschlüsse der Versammlung zu Bamberg in Ausführung zu bringen.[1]

Bozen, 26. August 1868.

Franz Schöpf, Vorstand. A. D. Schenk, Schriftführer.

---

[1] Der Präsident des Vereines ist bereits über diese Punkte in Beratungen mit Geschäftsmännern getreten. Als Resultat derselben kann er anführen: Wenn ein Buchhändler außergewöhnlich billige Preise stellen soll, muß er des Absatzes sicher sein. Diese Sicherheit ist nicht gegeben durch eine bloße Empfehlung von seiten des Vereines, sondern durch Bestellung, durch Abonnement. So könnte z. B. geholfen werden durch Gründung eines musikalischen Broschürenvereines (Text wie Noten), der sechs Liefe-



Dr. Witt war zu jener Zeit (vom 7. Mai 1867 bis 12. August 1869) als Inspektor des kgl. Studienseminars St. Emmeram und auch als Chorregent an der Stadtpfarrkirche zu St. Rupert, eine Stellung, welche mit der ersteren verbunden ist, tätig.

Der Jahrgang 1869 der „Fliegenden Blätter" enthält bereits in Nr. 1 Approbationen folgender Bischöfe und Generalvikariate: 1. Regensburg vom 10. Nov. 1868,[1] 2. Bischof Karl Joh. Greith von St. Gallen (14. November), 3. Kardinal-Erzbischof Friedrich von Prag (25. November), 4. Domdekan Dr. Heinrich im Namen des Bischofes von Mainz (1. Dezember), 5. Erzbischof Paulus von Köln (2. Dezember), 6. Johann Georg, Bischof von Münster (12. Dezember 1868).

Am Weihnachtsfeste 1868 erinnerte Franz Witt die Mitglieder des neuen Vereines, daß sie sich an die Erlasse der Hochwürdigsten Bischöfe ihrer Diözese zu binden haben, daß die Aufgabe des Vereines in den einzelnen Diözesen eine verschiedene sei: in der einen Beseitigung arger Mißbräuche, in der anderen Einführung des Chorals, wo er noch gar nicht aufgeführt werde, in anderen Verbindung der Instrumentalmusik, in allen aber Hebung der Leistungen von seiten der Sänger und Organisten, fleißige Übung der Schulkinder im Volksgesange und bessere Bezahlung für die Chorverrichtungen. Die Bezirksvereinsvorstände sollen gleichsam die Lehrer des Vereines sein, die den übrigen Mitgliedern mit Rat und Tat an die Hand gehen, wie sie ihre Chöre heben können.

„So war denn der deutsche Cäcilienverein gegründet und konstituiert,[2] in welchem nun Witt — kurze Zeit ausgenommen — als Präsident zwei Dezennien lang zur Reform und Förderung der Kirchenmusik tätig war, in welchem er mit der ganzen Kraft seines hochbegabten Geistes der heiligen Sache der Gottesverehrung und Erbauung der Gläubigen durch die würdige liturgische Tonkunst mit Wort und Tat, in Rede und Schrift diente." (Dr. Walter in Witts Biographie, S. 69.)

---

rungen je 6 bis 12 kr. ausgibt; hiebei, also bei direkter Zusendung, könnte allerdings außerordentliches in der Billigkeit geleistet werden. Was die übrigen Anträge angeht, so wird die Frage entstehen, ob das Komitee überhaupt selbst Musikalien herausgibt? Wenn das je geschehen sollte, so bitte ich, jeder Komponist möge Kompositionen an die Generalversammlung einsenden mit der Bitte, eine Kommission zu ernennen, welche dieselbe am 3. und 4. August 1869 prüft und dabei empfiehlt. Dasselbe gilt von Abhandlungen. Welcher Verlagshandlung diese geprüften Werke übergeben werden sollen, kann allenfalls auf Wunsch des Verfassers bestimmt werden, und es ist nur erfreulich, wenn die Wohlgemuthsche Druckerei hierin mit anderen konkurriert; diese Verlagshandlung kann verpflichtet werden, an die Bezirksvereine Freiexemplare zur Ansicht, aber nicht zum Abschreibenlassen zu geben. Da z. Z. vom Komitee keine Komposition empfohlen wurde, kann auch in anderen Zeitungen eine solche Empfehlung nicht publiziert werden; sobald ersteres geschieht, wird letzteres sicher nicht ausbleiben. Auch die letzteren zwei Punkte kann ich nur der Generalversammlung zuweisen. Daß diese Anträge in Bamberg nicht zur Beratung kamen, daran trug ihr spätes Eintreffen die Schuld. Solche Anträge müssen schon lange zuvor von den Mitgliedern gekannt und geprüft sein, weil sie zu viel Detailkenntnis fordern und Vorberatung mit Fachmännern.

[1] In der Voraussetzung, daß der Cäcilienverein in Unserem Bistume stets die in dem oberhirtlichen Erlasse vom 16. April 1857 (Verordnungsblatt von 1857, Nr. II, S. 11 ff.) ausgesprochenen Grundsätze und Anordnungen sich zur Richtschnur nehmen werde, genehmigen Wir, der Bitte vom 5. ds. Mts. entsprechend, für Unser Bistum die Statuten dieses Vereines.

Michael Reger, Generalvikar. G. Jacob.

[2] Die offizielle Anerkennung des Vereines von Rom aus erfolgte am 16. Dezember 1870 durch das päpstliche Breve *Multum ad commovendos animos*, die Ernennung des ersten Kardinal-Protektors (Antonius de Luca) am 1. Mai 1871.

(Schluß.)

Kirchenmusikalische Rundschau

Die Kirchenmusikschule Regensburg hat am 15. Juli ihren 45. Kursus geschlossen. Die Schlußprüfung (theoretisch und praktisch) begann am 7. Juli und endete am 14. Juli; die zu derselben zugelassenen Herren Studierenden haben sie teils mit sehr gutem, teils mit gutem Erfolge bestanden. Der 46. Kursus nimmt seinen Anfang Mitte Oktober; Anmeldungen hiezu sind mit den vorschriftsmäßigen Zeugnissen belegt bis längstens 15. September an die Direktion zu richten.

Außer der im Kloster Niederalteich (Niederbayern) neugegründeten Organisten- und Mesnerschule, sowie derjenigen in Freiburg im Breisgau, ist nunmehr auch in dem bekannten bayerischen Wallfahrtsort Altötting die Eröffnung von kirchenmusikalischen Kursen geplant. Die kirchenmusikalische Akademie im Kloster Beuron mußte, wie die „*Musica Divina*“ (Mai-Juni 1919, S. 86) schreibt, „wegen Schülermangels geschlossen werden. Es besteht jedoch die Absicht, die Schule später wieder zu eröffnen, falls die Verhältnisse sich bessern“.

In Eichstätt hält Domkapellmeister, Geistl. Rat Dr. Widmann vom 4.—6. August einen Kursus für polyphonen Gesang ab, speziell über Palestrina, Orlandus Lassus, Haßler, bzw. ihren Stil in Messe, Motette und Madrigal für Herren (Chorregenten, Geistliche, Lehrer usw.) und Damen (Chorsängerinnen, Lehrerinnen usw.). Teilnehmerbeitrag für die drei Tage 6 Mark. Anmeldungen an den Kursleiter.

Die Passauer Zentralsingschule legt ihren Jahresbericht für das 26. Schuljahr 1918/19 vor, der trotz der durch die Zeitverhältnisse bedingten Unterbrechungen und Hemmungen von schönen Erfolgen unter der zielbewußten Leitung ihres Direktors, Gymnasialmusiklehrers Groiß, und seiner Mitarbeiter zeugt.

Das Fürstliche Institut für musikwissenschaftliche Forschung in Bückeburg hielt am 21. Juni seine dritte Stiftungsfeier ab, bei der außer den Sitzungen und Verhandlungen auch musikalische Aufführungen mit Kompositionen von Mitgliedern stattfanden.

In Samaden im Engadin, wo er Erholung und Gesundung suchte, starb der Heidelberger Universitätsprofessor, Generalmusikdirektor Dr. Philipp Wolfrum; in Leipzig am 10. Juli, nach langem, mit Geduld ertragenem Leiden, Universitätsprofessor Dr. Hugo Riemann. „Wenige Wochen vor seinem Tode war er noch schriftstellerisch und als Universitätslehrer tätig“, sagt die Todesanzeige, die uns soeben zugeht. Zu seinem 70. Geburtstage, am 18. Juli, war dem gefeierten Gelehrten eine literarische Festgabe von seinen Verehrern, Schülern und Freunden zugedacht, die der Veranstalter derselben, Dr. M. Unger, jetzt leider nur mehr der Familie überreichen kann. Wir werden in einem Nachruf auf den großen Mann zurückkommen.

Die sechs berühmten, von Dr. Haberl aufgefundenen, sogenannten „Trienter Codices“, die 1585 meist liturgische Kompositionen enthalten und infolge des internationalen Charakters ihrer Komponisten uns das beste und zuverlässigste Bild über die kirchenmusikalischen Zustände in der Vortridentinischen Zeit, namentlich von Dufay bis Okeghem, entrollen (vgl. ihre Auswahl in den „Denkmälern der Tonkunst in Österreich unter Leitung von Guido Adler“: VII. Jahrg. 1900; XI. Jahrg. I. Teil 1904; XIX. Jahrg. I. Teil 1912; ferner F. X. Haberl, Bausteine I, 87 ff. und Kirchenmusikalisches Jahrbuch 1897, 24 ff.), werden nunmehr von Italien — wie bereits andere Handschriften der ehemaligen Wiener Hofbibliothek — „requiriert“, ein großer Verlust für Kunst und Wissenschaft!

Über die „Wiederauffindung einer Urschrift Palestrinas“ wird gegenwärtig von italienischen und auch deutschen Fachzeitschriften viel geschrieben und — gefaselt. Wir haben das verdienstvolle Werk von R. Casimiri „Il Codice 59 dell' Archivio musicale Lateranense, autografo di G. P. Palestrina“ (Rom 1919) — über das wir schon in der „*Musica Sacra*“ (1919, S. 80) eine kurze Notiz brachten — vor uns liegen und werden unsere Leser möglichst bald näher darüber unterrichten. Interessant ist der Umstand, daß das Buch Casimiris im Ladenpreis in Italien 12 Lire kostet und bei uns in Deutschland — 30 Mk.!

Der St. Michaelis-Kirchenchor in Hamburg übersendet der Schriftleitung seinen sechsten Jahresbericht mit dem Verzeichnis der Chorwerke mit Orchester, der geistlichen und weltlichen Acappella-Gesänge, die er in seinen Kirchenkonzerten vom 1. Mai 1918 bis 30. April 1919 unter der Leitung von Prof. A. Sittard zur Aufführung brachte. Wir möchten aus dem reichhaltigen Programm die folgenden Werke anführen: Bach, Joh. Seb., Matthäus-Passion. Kantate Nr. 31, 34, 104, 105. Bruckner, Ant., *F*-Moll-Messe. Dvořak, Ant., *Stabat mater*, Op. 58. Händel, G. Fr., Messias. Verdi, G., *Te Deum*. Alte geistliche Volkslieder: Bitte an St. Raphael, gesetzt von S. Ochs. *In dulci jubilo*, gesetzt von Bach, Hasler und Sittard. Joseph, lieber Joseph mein und Niederländisches Dankgebet, gesetzt von S. Ochs. Schnitter Tod, gesetzt von Johs. Brahms. Bach, Joh. Seb., Choräle und geistliche Lieder: Gib dich zufrieden. Kommt Seelen, dieser Tag. Kommt wieder aus der finstern Gruft. O hilf Christe, Gottes Sohn. Wenn ich einmal soll scheiden. Motette: Singet dem Herrn ein neues Lied. Brahms, Johs., Motette, Op. 74, Nr. 2, O Heiland, reiß die Himmel auf. Caldara, A., *Regina coeli*. Eccard, Joh., O Lamm Gottes. Mozart, W. A., *Ave verum*. Praetorius, Mich., Herr, nun läßt du deinen Diener in Frieden fahren. Hosanna, dem Sohne Davids. O Vater, Allmächtiger. O Welt, ich muß dich lassen. Scarlatti, A., *Exultate Deo*. Schubert, Fr., Litanei. Sittard, Alfr., *Adoramus*. *Agnus Dei*. Ein Lämmlein geht und trägt die Schuld. Verdi, G., Ave Maria.

Druck und Verlag von Friedrich Pustet in Regensburg

MUSICA SACRA

Monatschrift zur Förderung der katholischen Kirchenmusik

Begründet von Dr. F. X. Witt, herausgegeben von
Prof. Dr. phil. & theol. Karl Weinmann
∴ Direktor der Kirchenmusikschule Regensburg ∴

52. Jahrg. 1919 9./10. Heft / Sept./Okt.

Die beiden neuen Praefationen:

Praefatio de S. Joseph, Sponso B. M. V.



Per ómnia sáecula saeculórum.
℟. Amen.
℣. Dóminus vobíscum.
℟. Et cum spíritu tuo.
℣. Sursum corda.
℟. Habémus ad Dóminum.
℣. Grátias agámus Dómino, Deo nostro.
℟. Dignum et justum est.

Vere dignum et justum est, aequum et salutáre, nos tibi semper et ubíque grátias ágere: Dómine sancte, Pater omnípotens, aetérne Deus: Et te in Festivitáte (Veneratióne) beáti Joseph débitis magnificáre praecóniis, benedícere et praedicáre. Qui et vir justus, a te Deíparae Vírgini Sponsus est datus: et fidélis servus ac prudens, super Famíliam tuam est constitútus: ut Unigénitum tuum, Sancti Spíritus obumbratióne concéptum, patérna vice custodíret, Jesum Christum, Dóminum nostrum. Per quem majestátem tuam laudant Angeli, adórant Dominatiónes, tremunt Potestátes. Caeli caelorúmque Virtútes ac beáta Séraphim sócia exsultatióne concélebrant. Cum quibus et nostras voces ut admítti júbeas, deprecámur, súpplici confessióne dicéntes.

Praefatio in Missis Defunctorum

Per ómnia sáecula saeculórum. ℟. Amen.
℣. Dóminus vobíscum.
℟. Et cum spíritu tuo.
℣. Sursum corda.
℟. Habémus ad Dóminum.
℣. Grátias agámus Dómino, Deo nostro.
℟. Dignum est justum est.

Vere dignum et justum est, aequum et salutáre, nos tibi semper et ubíque grátias ágere: Dómine sancte, Pater omnípotens, aetérne Deus: per Christum, Dóminum nostrum. In quo nobis spes beátae resurrectiónis effúlsit, ut, quos contrístat certa moriéndi condício, eósdem consolétur futúrae immortalitátis promíssio. Tuis enim fidélibus, Dómine, vita mutátur, non tóllitur: et, dissolúta terréstris hujus incolátus domo, aetérna in caelis habitátio comparátur. Et ídeo cum Angelis et Archángelis, cum Thronis et Dominatiónibus cumque omni milítia caeléstis exércitus hymnum glóriae tuae cánimus, sine fine dicéntes.

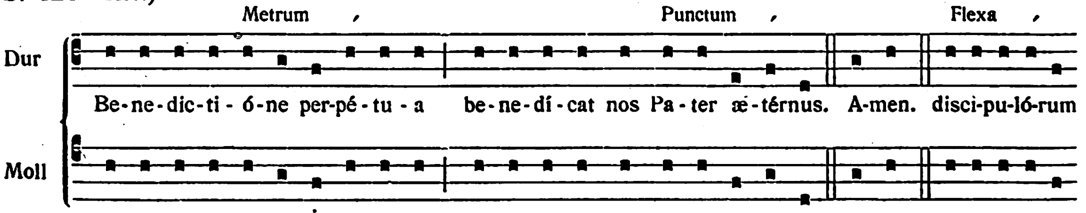
Sanctus, Sanctus, Sanctus, Dóminus, Deus Sábaoth. Pleni sunt caeli et terra glória tua. Hosánna in excélsis. Benedíctus, qui venit in nómine Dómini. Hosánna in excélsis.

Dur und Moll in den einfachen Choralrezitationen

Von Dr. Otto Drinkwelder, Parsch-Salzburg

enn schon die diatonische Tonleiter überhaupt, wie H. Riemann in geistreicher Weise nachgewiesen hat, auf harmonischen Verhältnissen beruht, so müssen auch die diatonischen Choralstücke trotz ihrer Einstimmigkeit eine latente Harmonie haben, und die Begleitung hat nichts anderes zu tun, als diese latente Harmonie zum Klingen zu bringen, wenn sie nicht absichtlich darauf ausgeht, als Begleitung eine kontrastierende Harmonie entgegenzusetzen. In den reicheren Melodien ist diese latente Harmonie unschwer zu finden. Der Unterschied von der neueren Auffassung harmonischer Logik besteht nur darin, daß der Schluß prinzipiell nicht zur Tonika, sondern zur Unter- oder Oberdominante geführt wird, woraus sich vier verschiedene Tonarten mit charakteristischem harmonischen Verlauf ergeben, zwei in Dur (5. und 7.) und zwei in Moll (1. und 3. Kirchenton). So ist es, rein theoretisch betrachtet. Praktisch ergeben sich verschiedene Veränderungen dadurch, daß in sehr viel Melodien, z. B. der dritten Tonart das *h* in *c* übergegangen ist, womit dann mit einem Male die latente Harmonie ganz andere Beziehungen erhält. Vielleicht ergibt sich später Gelegenheit, auf diese harmonischen Probleme des Chorals näher einzugehen und sie an ausgewählten Beispielen zu illustrieren. Hier soll nur an den einfachsten Melodien der fundamentale Unterschied zwischen dem Dur- und Mollsinn gezeigt werden, ein Unterschied, der so elementar ist, daß derselbe Ton, auf dem ein längerer Textabschnitt rezitiert wird, in der musikalischen Phantasie mit einem Dur- oder Mollakkord verbunden werden kann, ja von dem an harmonisches Hören gewöhnten Hörer sogar verbunden werden muß, je nachdem die Umgebung dieses einen Tones zur Dur- oder Molldeutung zwingt.

Am deutlichsten und zugleich einfachsten zeigt sich dies in den liturgischen Lesungen und rezitierten Gebeten. Die im vatikanischen Chorale überlieferten Weisen haben geradezu für Lesung und Gebet eine Doppelform, eine in Dur und eine in Moll, Dur und Moll ganz allgemein ohne fixierte Tonhöhe genommen, die ja dem Ermessen des Vortragenden anheimgestellt ist. Das Haupterkennungszeichen für beide Gattungen ist das Verhältnis des Rezitationstones zu dem nächst niedrigeren Ton. Der Rezitationston wird im folgenden nach dem Vorgange P. Wagners als „Tuba“ bezeichnet, weil er gleichsam das Musikinstrument des vorgetragenen Textes ist. Liegt unter der Tuba ein Halbton, so hat der Lektionston Dursinn, liegt unter der Tuba ein Ganzton, so hat der Lektionston Mollsinn. Das folgt allerdings nicht notwendig aus dem Verhältnis dieser beiden Töne, der Tuba und ihres unteren Nachbartones, denn auch die einfache Präfation hat die Tuba *ut* und dabei doch Mollsinn. Es müssen vielmehr natürlich die Rezitationskadenzen mit in die harmonische Deutung einbezogen werden. Geschieht dies, dann ist eben das Verhältnis der beiden genannten Töne in den Lektionsmelodien, und zunächst nur für diese, das Erkennungszeichen zum Unterschiede von Dur und Moll. Zur Veranschaulichung seien hier der 2. und 3. Lektionston einander gegenübergestellt, der *Tonus solemnis ad libitum* und der *Tonus antiquus lectionis,* wie die offizielle Bezeichnung lautet. *(Liber usualis* S. 124—127.)



Man lasse beide Melodieformeln nacheinander auf sich wirken. Natürlich wird die volle Wirkung erst beim Hören einer ganzen Lesung nach den hier in den wesentlichen Formen skizzierten Melodien erreicht, wenn bei jedem kleinen Abschnitt die Flexa, bei jedem größeren das Metrum und bei jedem Punkte die Melodie des „Punktum“ wiederkehrt. Beide Melodien versetzen in eine ganz andere harmonische Welt, eben in Dur und Moll. Am schärfsten tritt dieser Unterschied im „Amen“ zutage. Die Form *h—c*

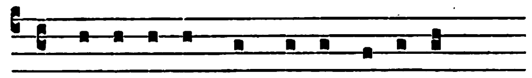
ist nichts anderes als die Überführung des Leittones in die Tonika, verstärkt durch die vorausgehende Betonung der Dominante in der Melodie des Punctum. *g a (f) h c* verschmilzt zu einer melodischen Linie, das *f* erklingt, harmonisch gehört, nur als unbetonter Grundton zu dem betonten *a*.

Es ist kein Zweifel, daß die zweite — Mollmelodie — ursprünglich dieselben Intervalle aufwies, wie die erste, so daß also das Punctum lautete *a e f d*. Indessen macht sich gerade bei derartigen Melodien schon früh ein Übergang der Leittöne zu dem nächst höheren Ton bemerkbar, so daß also an Stelle des *e f* tritt, das konsequent das benachbarte *f* zu *g* erhöht; daher lautet jetzt die Formel *a f g d*.

Die Mollbedeutung ist aber auch in dieser Form erhalten und kommt in dem Amen auf *g a* zum Ausdruck. Der Leitton nach unten wäre hier im Sinne Riemanns das *f*. Dieses ist wohl von seiner ursprünglichen Stelle auf dem Akzent des Punctum um eine Silbe nach vorn getreten, wo es das *e* verdrängte, ist aber immerhin noch deutlich genug vorhanden, um die harmonische Deutung des Schluß-*a* zu beeinflussen. In den Schlußformeln, denen sich das Amen nicht anschließt, erfolgt der Schluß in beiden Fällen auf der Unter-Dominante.

Im Metrum, d. i. bei größeren Interpunktionen innerhalb eines Satzes, ist die Melodie beider Formeln derart gleich gebaut, daß es nur der Versetzung des Schlüssels von der dritten auf die vierte Linie bedarf, um beide durch dasselbe Notenbild darzustellen. Die verschiedene Notierung gerade dieses Metrums als *c a h c* und *a g f a* ist es, welche der Tuba *c* beziehungsweise *a* ihr eigentümliches Gepräge als Vertreterin einer Dur-, beziehungsweise einer Mollharmonie gibt. Unter dem Einfluß von Punctum und Metrum erhält dann auch die an sich jetzt unbestimmtere Flexa harmonische Deutung.

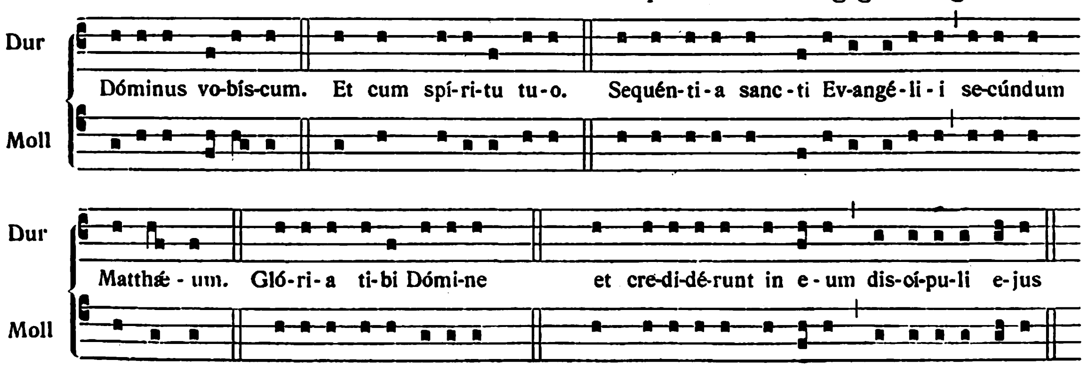
Entsprechend der doppelten Tuba gibt es in allen Lektionstönen einen doppelten Frageton, dessen Doppelform durch ein Notenbild mit verschiedenem Schlüssel dargestellt werden kann:



Die Überführung des Leittons *h* nach *c*, beziehungsweise das Fehlen dieser Überführung bildet auch hier den charakteristischen Unterschied.
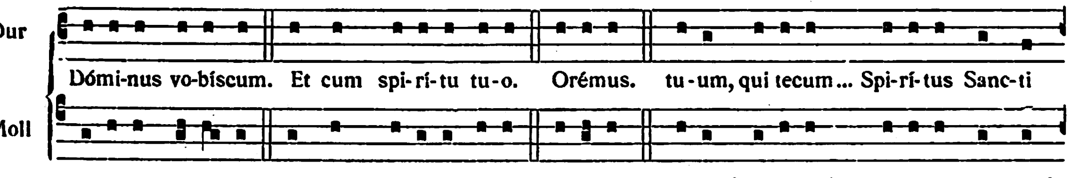
Die Epistel wird nach der Anleitung des offiziellen Cantorinus, Rom 1909, S. 76, auf einem Tone vorgetragen, jedoch mit melodischer Beachtung des Fragezeichens, das dem Lektionston zu entnehmen ist. Da aber der Lektionston ein doppeltes Fragezeichen hat, je nachdem *c* oder *a* Tuba ist, kann dieses doppelte Fragezeichen auch auf die Epistel angewendet werden, die demnach nach Belieben auf *c* oder *a* rezitiert werden kann. Der gewählte Ton ist erst aus der gewählten Fragemelodie zu erkennen. So kann wenigstens eine Epistel mit Fragezeichen im Dur- oder Mollsinn vorgetragen werden. Der von der *Vaticana* noch empfohlene melodisch reichere Vortrag der Epistel hat nach unserem Empfinden Dursinn.

Schärfer ist die Trennung von Dur und Moll in den Melodien des Evangeliums. Mit Übergehung des bekannten allgemein üblichen Evangelientones im Dursinn seien hier der *Alter tonus ad libitum* und der *Tonus antiquior* einander gegenübergestellt:



Obwohl sich das in beiden Melodien zur Verwendung kommende Tonmaterial ledig-ich auf drei Töne: *a h c* und *f g a* beschränkt, erhält gerade durch diese Töne der eweils höchste, *c* oder *a*, einen eigentümlichen Charakter, durch den er in der Phantasie las eine Mal mit einer Dur, das andere Mal mit einer Mollharmonie verbunden wird. Dementsprechend wird auch die Flexa im Dur- bzw. im Mollsinn gedeutet.

Derselbe Doppelcharakter kehrt in den Melodien der Orationen wieder. Nur ist hier las für die Mollform verwendete Material noch einfacher, beschränkt sich auf die zwei Töne *a* und *g*, während die Durform drei Töne: *c h* und *a* verwendet. Die Durform eißt nach der offiziellen Bezeichnung *Tonus festivus*, die Mollform *Tonus solemnis*, der rste unter den *Toni antiqui ad libitum*.



Dur
De - us ... A-men.
Moll

Das *„Dominus vobiscum"* zeigt bereits zur Genüge die Verwandtschaft mit den entsprechenden Melodien des Evangeliums.

Diese Gegenüberstellung der Doppelmelodien in Dur und Moll für die einfachsten liturgischen Rezitative könnte auf den ersten Blick als kleinlich und unbedeutend erscheinen. In der Tat gewinnt der Unterschied erst an Bedeutung, wenn in ewußter Absicht eine der beiden Formen ausgewählt und diese Auswahl innerhalb eines turgischen Aktes konsequent durchgeführt wird. Wo die liturgischen Gesänge des riesters als nichts weiter gelten, als wie eine unliebsame Unterbrechung der „musikalischen ufführung", die nur das eine Gute bietet, daß sie eine kleine Ruhepause für die Choränger gewährt, wird man für die feinen Unterschiede des Dur- und Mollsinnes kein mpfinden haben. Liturgisch betrachtet, verdienen aber gerade diese Rezitative, deren ortrag ausschließlich liturgischen Personen vorbehalten ist, den Vorzug vor den Gesängen es Chores. Sie sind das tragende, feste Element in der liturgischen Funktion. Präation mit *Pater noster,* Orationen und Lesungen nehmen daher im Hochamte einen roßen Teil der Zeit in Anspruch. Durch den Unterschied der Dur- und Mollmelodien st es nun möglich, dem Altargesange eines Amtes einen einheitlichen Dur- oder Mollharakter zu geben. Natürlich muß man zu iesem Zwecke die zusammengehörigen lelodien auswählen und passend kombinieren. So kann schon allein das:

Dó-mi-nus vo-bís-cum. Et cum spí-ri-tu tu-o

ich wie ein Leitmotiv durch die ganze Messe hindurchziehen. Die Postkommunion rinnert dann wieder an die zu Anfang der Messe gehörte Oration und damit auch an ie in verwandten Melodien vorgetragenen Lesungen.

Es sind wohl recht kleine und unscheinbare Mittel, die der Choral hier anwendet, venn man die Überfülle musikalischer Mittel eines modernen Komponisten damit vereicht. Versucht man aber tatsächlich, wie es der Schreiber dieser Zeilen bei den Musterimtern im Priesterseminar zur Übung tut, ein Amt in Dur oder Moll zusammenzustellen, o wird man überrascht sein von der großen Wirkung dieser kleinen Mittel. Das ganze mt erscheint anders, in anderm Lichte möchte man sagen, mit einem andern Gefühlston, urz mit einer gleich Dur und Moll polar entgegengesetzten latenten Harmonie.

Ratschläge für Organisten[1]

I. Das gebundene Spiel

as erste, was ein Orgelschüler anzustreben hat, ist ein gebundenes Spiel. Man versteht unter diesem Ausdrucke ein stetes Verbinden der Töne ohne Lücken und Unterbrechungen. Vom Anfänger wird hierin bisweilen doppelt gefehlt: entweder hebt er die Finger zu frühe auf, wodurch die Stimmenfortschreitung des Tonsatzes unterbrochen wird und der Zuhörer den Gang der einzelnen Stimmen oft nicht mehr oder doch wenigstens nur mühevoll verfolgen kann, was man mit dem Ausdrucke „hackiges Spiel" zu bezeichnen pflegt; oder der Spieler hebt zu langsam auf und es entsteht ein unerträgliches verschwommenes Spiel: Töne, ja halbe Akkorde eines Taktteiles werden in den anderen hinübergezogen.

Um sich das regelrechte, gebundene Spiel anzueignen, muß jeder Schüler vorerst die richtige Hand- und Fingerhaltung innehaben, indem der Unterarm mit den drei mittleren Fingern ungefähr eine gerade Linie bilden soll. Die Fingerspitzen sind mit Ausnahme des gerade ausgedehnten Daumens bogenförmig, nicht krampfhaft zu krümmen und bei den Ubungen mit stillstehender Hand in gleicher Entfernung voneinander zu halten, was mit aufmerksamem Üben dadurch erlernt wird, daß die Fingerspitzen immer über die Mitte der ihnen angewiesenen Tasten zu stehen kommen.[2]

Nach der angeeigneten richtigen Handhaltung sehe der Schüler darauf, daß die Töne, was von unberechenbarer Wichtigkeit ist, derartig aufeinanderfolgen, daß beim sehr präzisen Aufheben der beendigten Note die andere unmittelbar folgt,[3] ohne auch nur im geringsten eine Lücke, eine Unterbrechung entstehen zu lassen. Doch ist hiezu ein einige Wochen langes, sehr andauerndes Studium auf dem Manual vonnöten, welche Aufgabe wohl nur unter sehr sachkundiger Leitung ganz befriedigend gelöst werden kann. Wir möchten beispielsweise nur an das oft ziemlich schwierige Vertauschen der Finger, wie besonders an das Fortschreiten des Daumens erinnern, wie es Ritter in Nr. 32 des zweiten Teiles seiner ausgezeichneten Orgelschule (Leipzig und Erfurt) fordert — eine Aufgabe, die, so leicht sie auch aussieht, erst nach Wochen mit Präzision ausgeführt werden kann.

Hinsichtlich der zum Spiele notwendigen Kraft ist zu bemerken, daß sie, sowohl auf dem Manual als Pedal, weder zu schwach sei, um nicht durch mangelhaftes Öffnen der Ventile einen matten, verstimmten Ton zu erzeugen, noch zu stark, damit nicht durch zu heftiges Spiel Spielventile herausgeschnellt, Abstrakten überworfen oder abgerissen, Ventilfedern aus ihrer Lage gebracht, oft sogar zerbrochen werden usw. „Beim Pianoforte handelt es sich um einen wirklichen Anschlag, durch dessen Modifikationen die verschiedensten Nuancen des Tones durch die Hämmer erzielt werden; bei der Orgel ist es mehr ein Druck auf die Taste, der, so präzis er sein muß, doch betreffs der Modifikation des Tones nichts vermag." (Richter, „Katechismus der Orgel".)

Sobald der Orgelschüler sich die richtige Spielweise des Manuals angeeignet, kann er zum Pedalspiel übergehen, indem er stets einen Teil seiner Übungstunden mit größter Aufmerksamkeit nur dem Pedalstudium widmet. Die übrige Zeit kann zu leichten Übungsstücken für Manual und Pedal benützt werden, ohne die früher gespielten Spezialstudien für Manual außer acht zu lassen.

Die richtige Fußhaltung behufs gebundenen Vortrages der Pedalstimme bedingt eine der körperlichen Größe des Orgelspielers entsprechende Orgelbank; die frei herunter-

---

[1] Unter dem Nachlaß des † Prälaten Dr. Haberl findet sich die obige Abhandlung mit der handschriftlichen Widmung „Meinem früheren Lehrer F. X. Haberl hochachtungsvollst vom Verfasser E. v. Werra". Wir glauben namentlich jetzt unseren Organisten mit geringerer Erfahrung und Praxis einen großen Dienst zu erweisen, wenn wir die lehrreichen Ratschläge und Winke des ehemaligen Münsterchordirektors in Konstanz und späteren Orgellehrers an der Kirchenmusikschule in Beuron, der bekanntlich in den Kreisen des Cäcilienvereins und darüber weit hinaus als Autorität auf dem Gebiet der Orgel galt, im folgenden zum Abdruck bringen. Die Schriftleitung

[2] Siehe die Abbildungen in der vorzüglichen Klavierschule von Lebert und Stark (1. Teil).

[3] Vom Gebrauche und der Ausführung des Stakkato und der Phrasierung werden wir später handeln.

hängenden Füße dürfen nur um weniges über den Pedaltasten schweben, damit der Oberkörper die möglichste Ruhe wahren und der im entgegengesetzten Falle notwendig werdenden Stütze der Hände entbehren kann. Jeder Tritt des Fußes — wird er nur durch die Fußspitze (indem der Absatz nach oben gezogen und nach außen gedreht wird) oder den Absatz oder Ballen ausgeführt — sei präzis und fest, ohne die benötigte Kraft zur genauen Ansprache der Töne zu überschreiten. Die in den Manualstudien erworbene Genauigkeit walte auch hier vor. — Der stille Wechsel zwischen den beiden Füßen (besonders auf Obertasten), wie auch zwischen Fuß und Absatz (oder umgekehrt) desselben Fußes, sowie der aufeinanderfolgende Gebrauch beider Seiten des Fußballens bereiten dem Schüler anfangs sehr viele Schwierigkeiten, können aber bei fortgesetzter, unverdrossener Arbeit ganz überwunden werden. Jedoch halten wir eine vorherige Bezeichnung der Applikatur bei Anfängern für dringend notwendig.

Als die beste Methode des Pedalspieles müssen wir entschieden diejenige bezeichnen, welche von beiden Füßen in beiden Oktaven Gebrauch macht, indem die Tonfiguren gewöhnlich abwechselnd von beiden Fußspitzen gespielt werden, ohne an geeigneten Stellen den Gebrauch von Absatz und Fußballen auszuschließen, im Gegensatz zu der in vielen Kreisen so heimischen Pedalapplikatur, gemäß welcher ganze Figuren von einem Fuße ausgeführt werden, so daß dem linken Fuße gewöhnlich die untere, dem rechten die obere Oktave zugeteilt werden.[1] Diese Spielweise sollte nach unserm Dafürhalten schon wegen des beständigen Hin- und Herdrehens der Füße ausgeschlossen werden, weil das ruhige Spiel — besonders bei Anfängern — hierunter sehr leidet.[2]

Bezüglich des Pedalspieles sei noch bemerkt, daß viele Orgelschüler, auch wenn das obligate Pedal als solches ausgeführt wird, stets den Baß mit der linken Hand auf dem Manual zu verdoppeln pflegen — eine Gewohnheit, die nicht nur überflüssig ist, indem bei einer an Schärfe oder Kraft entbehrenden Pedalregistrierung durch Zuziehen der Pedalkoppel die Mithilfe der linken Hand überflüssig gemacht wird, sondern bei entsprechender Pedalregistrierung durch hervortretende Tonstärke sogar störend wirkt. Zudem wird das gebundene Spiel auf dem Manual durch diese üble Gewohnheit oft unmöglich gemacht oder wenigstens sehr erschwert.[3]

Das eben beschriebene gebundene Spiel schließt jedoch nicht etwa die Anwendung des Stakkato aus, wenn selbes auch seltenere Verwendung findet, als beim Klavier. Tiefere Stimmen (Subbaß 16' usf.), sowie überhaupt Gamben- und Zungenstimmen, welche zu ihrer Tonausbildung eine gewisse Zeit erheischen, benötigen beim Stakkato ein längeres Verbleiben des Fingers auf der Taste, als dies beim Klavier der Fall ist, wenn der Ton nicht unreif sein will. Stimmen mit prompterer Tonansprache, wie etwa Prinzipal, Oktav, die gemischten Stimmen, vertragen aber, besonders bei Ausführung einer melodischen Stimme, schon eher ein dem Klavier ähnliches, kürzeres Abstoßen. Ganze Akkorde werden aber stets ein längeres Verbleiben notwendig machen: denn es kann wohl nicht leicht etwas dem Orgelcharakter Entgegengesetzteres gedacht werden, als ganz kurz abgebrochene, sich schnell folgende Akkorde, während mit breiter gespielten Harmonien, besonders beim vollen Werke, die größte Wirkung erzielt werden kann. Der gebildete Geschmack des Organisten möge in allen diesen Fällen weises Maß halten.

---

[1] Als ich einst bei der Prüfung eines Bewerbers um den Organistenposten in X. die über dem Pedal liegende Schutzbrücke entfernen wollte, sagte einer der Bewerber mit größter Gemütsruhe, daß er diese Vorrichtung (das Pedal) in seinem Leben nie zum Orgelspiel herangezogen habe. Und dieser Mann sollte nach der Absicht des Magistrats regenerierend auf die Umgegend einwirken! Trotz des ungünstigen Prüfungsergebnisses und seiner krassen Unkenntnisse in Harmonielehre usw. wurde er aber vom Magistrat doch als Organist angestellt. Alles weitere kann man sich denken.

[2] Das Hin- und Herschaukeln des Oberkörpers, als ob das sorgenschwere Künstlerhaupt zum Schlafen gewiegt werden sollte, wie auch das immerwährende Hin- und Herdrehen auf der Orgelbank, welche das sichere Treffen der Pedaltasten sehr erschwert, sollte jeder als fehlerhaft vermeiden.

[3] Oberhoffer hat in seiner „Orgelschule" einige Übungen, um sich, im Gegensatze zu obiger Spielmanier, eine vom Pedal unabhängige linke Hand zu erwerben. Als Fortsetzung dieser Übungen können leichtere Trios Verwendung finden, um dann später zu Bachs Orgelsonaten (Band I, Edit. Peters) und zu seinen übrigen Trios überzugehen.



II. Über Registrierung

Wie wir gesehen, vermag der Orgelspieler vermittels des Druckes auf der Taste keine Modifikation des Tones hervorzubringen. Zu diesem Zwecke stehen dem Organisten aber die Register zur Hand, vermöge welcher er von der „zartesten, nur eben hinhauchenden Stimme der Orgel bis zum Donnersturm“ durch Wahl und Häufung der Register die verschiedensten Abstufungen der Klangstärke wie auch den reichsten Wechsel von Klangfarben erzielen kann. Die den jedesmaligen Verhältnissen entsprechende künstlerische Anwendung sowohl der Klangstärke als Klangfarbe, wodurch das Orgelspiel erst Farbe, Geist, Leben erhält, nennt man die „Kunst der Registrierung“.

Wir geben zwar gerne zu, daß ein vollständiger theoretischer Unterricht im Registrieren nicht gegeben werden könne, weil sich nicht bei jeder Orgel die gleichen Register vorfinden und die gleichbenannten in ihrem Klangwesen oft nicht übereinstimmen, aber der Sache ist durch bloßes Nachdrucken dieses Satzes, wie es leider nur zu oft geschieht, wenig gedient; wir glauben vielmehr, den unkundigen Organisten, denen die Gelegenheit zu weiterer Ausbildung nicht geboten war, zu eingehenderem Studium einige Anhaltspunkte geben zu sollen.

Bevor der Orgelschüler die verschiedenen Zusammenstellungen der Register versucht, prüfe er die Tonhöhe eines jeden; er wird finden, daß die 8'-Stimmen im Einklange, die 16' eine Oktave tiefer, die 4' eine Oktave, die 2' zwei Oktaven, die 1' drei Oktaven höher im Vergleiche zur menschlichen Stimme stehen. Alle diese Register, welche den Ton erklingen lassen, den die Taste bezeichnet, werden Haupt- oder Grundstimmen genannt. Wenn wir uns die übrigen Registernamen näher ansehen, können wir bei einzelnen die Bezeichnung $10^2/_3$, $5^1/_2$, $2^2/_3$ usw. lesen, das sind Register, bei welchen nicht der Ton, den die Taste bezeichnet, erzeugt wird, sondern einer, der eine Quinte höher als der des 16', 8', 4'-Tones ist. Diese erwähnten Register, zu denen auch die in größeren Orgelwerken disponierten Terzregister zu $3^1/_5$' und $1^3/_5$' gerechnet werden müssen, nennt man Neben- oder Füllstimmen, weil sie nicht dazu bestimmt sind, selbständig, sondern nur in Verbindung mit Grund- oder Hauptstimmen gespielt zu werden, und zwar um Kraft und Fülle beim vollen Werke zu vermehren. Endlich unterscheidet man noch gemischte oder schärfende Stimmen, welche mehrere Töne auf einer Taste erklingen lassen (so z. B: Oktave, Terz und Quinte, oder Oktave und Quinte oder bloß Oktaven usw.) und dazu bestimmt sind, dem Orgelton beim starken Spiele die nötige Schärfe zu verschaffen.

Ferners muß der Organist es sich angelegen sein lassen, die Klangfarbe eines jeden Registers genau zu studieren. Man versteht unter Klangfarbe diejenige Eigenart des Klanges, wodurch der Organist befähigt wird, die verschiedenen Orgelstimmen zu erkennen. Man kann nun alle Orgelstimmen bezüglich der Klangfarbe in sechs Hauptchöre teilen:

1. Der gedeckte Chor, Stimmen, welche sich — allein gebraucht — vermöge ihres dunklen, dumpfen Tones mehr zu farbloser, stiller Begleitung eignen und ihren Wert hauptsächlich in den verschiedenen Registermischungen bekunden. Sie geben dem Gesamtton große Fülle und dienen vorzüglich dazu, den schärfenden Ton der Zinnregister zu mildern und machen sich auf diese Weise auch der kleinsten Orgel sozusagen unentbehrlich.

2. Die Stimmen des Flötenchores können, besonders in den höhern Lagen, schon eher als melodische Stimme benützt werden — bei hellen und stärker intonierten Flöten ist dieses selbstverständlich noch eher der Fall —, wenn geringe Ansprüche an die Tonstärke gemacht werden. Ein eingehenderes Studium dieser verschiedenen Arten, wie z. B. Rohrflöte, Hohlflöte, Doppelflöte, Portunalflöte, Spitzflöte, Bordunflöte, Traversflöte, Flauto dolce usw. bietet dem Organisten ferner eine große Anzahl der verschiedensten Schattierungen bei Registermischungen an die Hand.

3. Der Prinzipalchor besitzt (wenigstens unter den Labialstimmen) die größte Tonstärke und Klarheit; er bildet die Grundlage der ganzen Orgel, daher auch sein Name (Prinzipal, Geigenprinzipal, Oktave usw.).



4. Der Gambenchor gehört zu den beliebtesten Stimmen der Orgel (z. B. Gamba, Salicional usf.); der Ton ist streichend, oft scharf, klingt mager und wirkt spannend, geheimnisvoll, ätherisch. Dem Orgelspieler bietet dieser Chor ein unübersehbares Feld von Klangschönheiten, wie sie keiner der bisher angeführten Chöre bieten kann.

5. Der Zungenchor (Posaune, Trompete, Klarinett, Oboe, Fagott, Physharmonika, Aeoline usw.). Wenn einerseits einige Stimmen, wie z. B. Physharmonika, Aeoline (nicht zu verwechseln mit der gleichnamigen Labialstimme) zu den sanfteren Orgelregistern gehören und anderseits Stimmen, wie Posaune, Trompete usw. zu den stärksten gerechnet werden müssen, so haben doch alle mehr oder weniger den eigenartig hervortretenden, bei den stärkern Stimmen schneidenden, scharfen Ton inne, der durch keine Zusammenstellung von Labialstimmen hervorgebracht werden kann. Der Zungenchor ist für den Orgelton das Festkleid der Wonne, Freude und Majestät, wie Wangemann sagt.

6. Der gemischte, schärfende Chor.

Gehen wir nun zur praktischen Anwendung des Gesagten über.

Als die Kernstimmen des Manuals können die Achtfüßer betrachtet werden, die nicht nur die eigentliche Tonhöhe, sondern für die gewöhnlichsten Fälle — wenn die Tonstärke nicht besonders hervortreten soll — auch den herrschenden Klangcharakter bilden sollen. Jedoch können ausnahmsweise auch 16', 4', 2' als Kernstimmen gebraucht werden, wenn bei ersteren eine Oktave höher, bei den 4' eine Oktave, bei den 2' zwei Oktaven tiefer gespielt wird.

Verfolgen wir nun den Stufengang vom schwachen zum starken Spiele.

Zu sanften Vorträgen kann gewöhnlich jede 8' und — wenn in den obengenannten Lagen gespielt wird — auch jede 16', 4' und 2'-Labialstimme benützt werden, natürlich mit verschiedener Wirkung.

Um den Orgelton zu verstärken, können auch zwei oder mehrere 8' gezogen werden. Hier gelte als Regel: Zusammenstellungen von Stimmen gleicher oder ähnlicher Intonation sind zu umgehen; es sind eher solche Register zu wählen, deren Klangfarben sich gegenseitig geradezu ergänzen. Daher hüte man sich sowohl vor zu dumpfer als auch vor zu heller, spitzer, greller Registrierung. Erstere entsteht z. B. durch alleinigen Gebrauch mehrerer Holzregister, wie etwa Hohlflöte 8', Traversflöte 8' und Bourdon 16'. Jedoch kann unter Umständen bei einer entsprechenden Spielweise eine Zusammenstellung dunkler Register zur Erzeugung einer schwachen und dennoch nicht zu sehr zurücktretenden Begleitung sehr dienlich sein. Doch hievon weiter unten.

Eine zu helle, spitze Registrierung finden wir durch Gebrauch von Zinnregistern ohne mildernde Holzstimmen, so z. B. Prinzipal 8', Oktav 4' und Oktav 2' oder Prinzipal und Fugura 8'. Eine dem gewöhnlichen Gebrauche der Zinnstimmen entgegengesetzte hellere Registrierung kann jedoch in vielen Fällen (z. B. zur Hervorhebung der Hauptstimme — *Cantus firmus* — in tiefer Lage) sehr zweckentsprechend sein.

Zungenstimmen werden für gewöhnlich stets in Verbindung mit einem oder mehreren nicht hell intonierten Registern aus dem Flöten- oder Gedacktchore, oder aus beiden zugleich, je nach Bedürfnis, in Verbindung gesetzt, und zwar nicht bloß um ihnen das Rauhe zu benehmen, sondern auch um dem Tone mehr Fülle, Weichheit, Wohlklang, Rundung zu geben. Es ist aber wohl zu beachten, ob der Zungentoncharakter (bei einfacher Besetzung) als solcher zur besonderen Hervorhebung einer Stimme des Tonsatzes benötigt wird — in welchem Falle die ein-, zwei- und mehrfach gesetzte Labialstimmen bloß zur Rundung und zum Wohlklange beigegeben werden — oder ob die Zungenstimme beim Zusammenspiel als Verstärkung der Labialstimmen zugezogen wird, in welchem Falle dann eine sorgfältige Deckung von 8', vielfach auch 4', ja sogar 2' Labialstimmen vorausgesetzt wird. Unter Umständen, wie bei mehrfachen Rohrstimmen, mag sogar noch eine stärkere Registrierung zur bessern Tonverschmelzung notwendig sein.

Das eben Gesagte findet teilweise auch auf die Gambenstimmen seine Anwendung, deren mager klingende Ton in der Regel stets eine Verbindung mit Stimmen des

Flöten- oder Gedacktchores bedürfen. Gamba 8' (auch Viola di Gamba genannt) wird am besten mit Flöte 8' zusammengestellt. Besitzt die Orgel noch eine sanfte 16' Labialstimme, wie etwa Liebhchgedackt, so kann diese mit viel Wirkung zugezogen werden, während der dunkle, summende Ton des Bourdon 16' sich weniger anschmiegt. Salicional (oder Salicet) verbindet sich wie Geigenprinzipal 8' sehr gut mit Traversflöte 8' oder mit einer andern nicht hell intonierten 8' Flöte; eine sanfte 16' Stimme ist auch hier von guter Wirkung. Jedoch können genannte Stimmen des Gambenchores, wie schon erwähnt, auch mit Registern aus dem Gedacktchore allein oder auch zugleich mit Flöten zusammengestellt werden. Diese sehr zahlreichen Tonmischungen gehören, wie bekannt, zu den schönsten, die das Orgelspiel aufzuweisen hat.

Doch können bei guter Ansprache und feiner Intonation sowohl Gamben- als auch sanftere Zungenstimmen wie Aeoline, Physharmonika usw. sehr gut auch allein gebraucht werden, aber wohl nur bei langsamem Spiele. Wie schön klingt z. B. eine Gamba oder Fugara mit schönem Strich! Der Orgelspieler beachte aber einen solchen charakteristischen Gebrauch dieser Register als Abwechslung, zur Erzielung gewisser Effekte, auf die Dauer können auf diese Weise auch die feinsten Stimmen monoton wirken.

Betreffs der eben besprochenen Gamben- und sanftern Zungenstimmen sei noch erwähnt, daß sich bei den Achtfüßern die Klangschönheit besonders in der kleinen, ein- und zweigestrichenen Oktave ausspricht.

Die oben erwähnte Regel, Zusammenstellungen von Stimmen gleicher oder ähnlicher Intonation zu umgehen, schließt jedoch nicht aus, daß eine Klangfarbe durch zwei- oder mehrfache Besetzung zur besonderen Geltung gebracht werden kann, wenn Register anderer Chöre zugezogen werden, welche den besonders hervortretenden Toncharakter stützen und ergänzen. Wenn z. B. der streichende Klangcharakter besonders hervorgehoben werden soll, kann hier ganz gut Gamba und Salicional zu gleicher Zeit gezogen werden, wenn ihr charakteristischer Klang durch Stimmen aus dem Flöten- oder Gedacktchore oder aus beiden zugleich gemildert ist. Unter dieser Bedingung können zu den Gamben- auch Prinzipalstimmen zugefügt werden. Besondere Vorsicht erheischen aber die Zusammenstellungen der Gamben- und Zungenregister, indem der beiderseitig charakteristisch hervortretende Ton eine sorgfältige Deckung und Füllung von Flöten und Gedackten bedarf. Daß hierin die Stärke der Zungenstimme besonders maßgebend ist, brauchen wir wohl nicht zu erwähnen: es wird ja einleuchten, daß Rohrwerke (Zungenstimmen) schwacher Intonation, wie z. B. Physharmonika, eher zulässig sind und daher weniger füllende Register voraussetzen. Das findet auch auf die Registermischungen von Zungen- und Prinzipalstimmen seine Anwendung. Auch in diesen füllenden und deckenden Flöten- und Gedacktregistern sind die verschiedensten Schattierungen möglich, indem je nach den gewählten Stimmen eine andere Färbung erzeugt wird.

Die Zusammenstellung der meisten oder aller 8' Labialstimmen des Hauptmanuales, dem auch die des Nebenmanuales angekoppelt werden können, erzeugt einen ruhigen und dennoch ausgiebigen, vollen, ernsten Ton. Am ratsamsten wird aber das Verfahren sein, gemäß welchem auf eine der doppelt vertretenen Stimmen verzichtet wird, weil der Orgelton durch Zuziehen von Stimmen gleicher Intonation, wie aus dem Gesagten schon klar sein wird, leicht grell, spitzig oder anderenteils dumpf, trocken, ja unter Umständen ungenießbar wird. Es kann z. B. zu einer weniger hellen Mischung der hellere Prinzipal auf dem Hauptmanuale abgestoßen werden und dafür der des Nebenmanuales (wenn ein solcher disponiert ist) beibehalten werden. Dasselbe Verfahren kann auch mit Flöten, Gedackten usw. statthaben.

Dem durch die alleinige Zusammenstellung von 8' leicht zäh und trocken werdenden Tone vorzubeugen, werden zur Auffrischung und Belebung des Orgelklanges 4' Stimmen beigezogen. Soll die Schallkraft der Orgel allmählich wachsen und jede Lücke im Zusammenklange umgangen werden, wird das Fortschreiten von gedeckten, halbgedeckten zu den offenen 4' Registern sehr ratsam sein. Überhaupt werden von Orgelspielern zuerst lieber Flötenstimmen in zwei- oder mehrfacher Besetzung gezogen, bevor zu den schärferen Stimmen wie Fugara 4' usw. geschritten wird. Es müssen daher vorerst alle



4' nach ihrer Schallkraft und ihrem Toncharakter eingeteilt werden. Soll z. B. zu gedecktem 8' ein 4' gezogen werden, so erfordern diese einen gedeckten 4', wie halbgedeckte Achtfüßer einen gedeckten oder halbgedeckten 4'. Offene 4' können jedoch nur dann gesetzt werden, wenn unter den 8' sich auch offene Stimmen vorfinden. Oktav 4' als die schärfste Stimme dieser Art wird für gewöhnlich wohl nicht ohne einen starken 8'-Ton gesetzt werden, unter denen Prinzipal 8' nicht fehlen darf. Mangelhafte Orgeldispositionen, z. B. Prinzipal 4', Hohlflöte 8' und etwa Gedackt 8', lassen dem Organisten wenig Wahl übrig, wenn er den 8'-Ton verschärfen will. 4' Stimmen können jedoch nicht nur zu allen, sondern auch zu wenigen 8' Labialstimmen, ja sogar zu einer einzigen 8' Stimme gezogen werden (z. B. Doppelflöte 8' und Traversflöte 4'). Der Organist beachte aber wohl, daß die Aufgabe der 4' zunächst der ist, den Ton der 8' zu beleben, aufzufrischen; der 4'-Ton soll sich mit dem der 8' verschmelzen, ohne sich abgesondert hören zu lassen.

Sind einmal einige oder alle 4' gezogen, so wird gewöhnlich eine 16' Labialstimme beigezogen, um der Schärfe des Orgeltones ein Gegengewicht zu geben. Oft wird man bei polyphoner Stimmführung, bei ziemlich tiefer Lage des Tonsatzes, wie auch bei schnelleren Figuren und wenn dem Orgeltone eine besondere Frische eigen sein soll, den 16' wohl besser umgehen. Man kann aber eine 16' Labialstimme auch neben wenigen 4', ja selbst ohne dieselben setzen, was besonders bei Trauerfeierlichkeiten bei entsprechendem Gebrauche einiger 8' Stimmen von trefflicher Wirkung ist; die Gambenstimmen werden zu diesem Zwecke viel geeigneter sein, als die Prinzipale, weil letztere dem Orgeltone schon eher das Tief-Ernste benehmen. Auch kann mit sehr charakteristischer Wirkung zu gleichen Zwecken eine sanfte, ja sogar eine mittelstarke Zungenstimme oder sogar Trompete 8' benützt werden, wenn auch diese Stimmen an sich mehr den freudigen, festlichen Charakter zur Geltung bringen; jedoch werden dazu eine Anzahl von mildernden 8' Labialstimmen und etwa Bourdon 16' benötigt, um das Rauhe der Rohrwerke zu mildern und sie mit dem Orgelton zu verschmelzen.

Für gewöhnliche Fälle wird die 16' Stimme stets einige 4', wohl auch Oktav 4' fordern, um den dumpfen Ton aufzufrischen. Das in der Regel sanftere 16' Labialregister auf dem Nebenmanual — wenn ein solches vorhanden ist — wie z. B. Lieblichgedackt, wird den zugefügten Stimmen einen sanftern Unterbau bilden, als der gewöhnlich auf dem Hauptmanuale vorkommende Bourdon 16' oder erst der klare Prinzipal 16'. Eine solche sanfte 16'-Stimme wie Lieblichgedackt kann besonders mit Gambenstimmen und überhaupt mit feinern Registern sehr wirkungsvoll verbunden werden.

Sind einmal die 4'-Stimmen gezogen und genügen diese nicht, dem Orgeltone die erforderte Schärfe und Klarheit zu verleihen, so werden 2' Register herbeigezogen. Ihre Besetzung sei so, daß sie sich nicht abgesondert vom eigentlichen Orgelklang hören lassen, sondern sich mit den übrigen Stimmen verschmelzen; sie sollen für gewöhnlich schwächer als die 4', wenigstens nicht stärker als diese sein.

Beim Aufbau dieser ganz gewaltigen Tonmasse muß daher stets ein wohl durchdachtes, progressives Stimmenverhältnis ohne Lücken obwalten. So z. B. würde es keinem Orgelspieler einfallen, einen 8' mit einem 2' allein zu verbinden; erstens fehlt hier der verbindende, vermittelnde 4', und zweitens wird ein einziger 8' dem 2' nicht genug Fundament bieten können. Es wäre hier die Mischung von zirka 5—6 8' und zirka 2—3 4' und eine 2' weit entsprechender. Sehr fehlerhaft wäre bei einer solchen Zusammenstellung ein offener 2', wenn nur gedeckte 4' Register gezogen sind, denn hier fehlen eben die offenen 4' Stimmen; ebenso fehlerhaft wäre es aus demselben Grunde, einen offenen 4' zu lauter gedeckten 8' zu ziehen.[1]

Bei starker Registrierung werden den schon genannten Stimmen die Neben- oder Füllstimmen beigegeben. Bei starkem 2'-Tone ist die Quinte $2^2/_3$' sehr wünschenswert; bei starkem 16'-Ton wird man auch Quinte $5^1/_3$' vermissen usf. Größere Orgeln, besonders

[1] Einige von dieser gewöhnlichen Verwendungsart abweichende Registerzusammenstellungen sollen später erwähnt werden.



die ältern, weisen noch eine Anzahl solcher Register auf: so auch Terz-, ja sogar Septimenregister.

Endlich können zur Verstärkung und Schärfung des Orgelklanges die Mixturen ihre Verwendung finden, welche dem Orgeltone den festlichen Glanz und Schimmer verleihen. Bei größern Orgeln finden sich deren eine Anzahl, welche sehr vorsichtig gebraucht werden sollen; ältere Orgelwerke weisen deren gewöhnlich zu viele auf, so daß der musikalische Geschmack des Organisten entscheiden muß, welche zur Verwendung kommen sollen. Zuerst kann etwa Kornett verwendet werden, dann Mixtur, Scharf, Sesquialtera, Tertian, Zymbel usw., je nach der Intonation und der Zusammensetzung.

Wir brauchen wohl nicht zu erwähnen, daß diese Füll- oder Nebenstimmen und Mixturen sich nicht abgesondert geltend machen dürfen, sondern bloß als Obertöne charakteristisch färbend mit dem Ganzen sich verschmelzen sollen.[1]

Nun zur Pedalregistrierung.

Die Pedalregister sollen dem Manuale durch einen vollen markigen Ton ein kräftiges Fundament bieten. Betreffs der verschiedenen Pedalregister verweisen wir auf das über die fünf Chöre Gesagte. Es wäre daher zu einem farblosen, nicht besonders hervortretenden Basse ein gedecktes Register am tunlichsten, unter denen Subbaß 16' wegen seiner leichten und billigen Herstellung und wegen seines sehr füllenden Tones in keiner Orgel fehlt. Sein sanfter, summender (wenigstens in der unteren Oktave), unbestimmter Ton erfordert zum klaren Hervortreten ein Gedacktbaß 8' — wohl die schwächste Registrierung —, oder auch ein Oktavbaß 8', oder ein Violoncell 8', welche letztere Stimme sich aber weniger gut anschmiegt und daher lieber umgangen wird.

Soll der Pedalton jedoch mehr hervortreten, so kann der zum Gambenchore gehörende Violon 16' gezogen werden. Seine schwere Ansprache, sowie sein magerer, streichender, der Fülle entbehrender Ton erfordert für gewöhnlich die Beihilfe von Subbaß 16' und noch etwa Oktavbaß 8' oder Gedacktbaß 8' und etwa Violoncell 8'. Soll der streichende Ton als solcher charakteristisch hervortreten, so kann auch Violon 16' mit Violoncell 8' allein zusammengestellt werden, ja unter Umständen sogar Violon 16' allein, welch letzterer Gebrauch aber nur bei langsameren Figuren statthaft ist; dasselbe findet seine Anwendung auf die Zusammenstellung von Violon 16' und Subbaß 16' allein.[2] Je bewegter aber die Pedalstimme ist, desto mehr 8' werden im Pedal zugezogen. So können zu einer einzigen 16' Labialstimme 2 8', zu 2 16', 3 8' gezogen werden usf., je nachdem es die Umstände erheischen. Wir haben hier zur Unterstützung und Auffrischung den sanften Gedacktbaß 8', das klare, aber dennoch sanfte, streichende Violoncell 8', den klaren, nicht besonders hervortretenden Oktavbaß 8', den klaren, ausgiebigen Prinzipal 8', die scharfe, schneidende Trompete 8' usf.

Mehr Stärke als Violon 16' oder Subbaß 16' besitzt Prinzipalbaß 16' vermöge seines kernigen, ruhigen, klaren, sehr vollen Tones, welche Stimme sich gewöhnlich nur bei Orgeln von 20 und mehr Registern vorfindet. Als die stärkste und wirkungsvollste Orgelstimme müssen wir Posaune 16' bezeichnen; jedoch wird dieses Register für die gewöhnlichen Fälle mit Trompete 8' aus dem Pedal oder durch die Pedalkoppel aus dem Manual zusammengestellt; jedenfalls wird Trompete 8' Posaune 16' voraussetzen.

Die Pedalkoppel, diese für die weitaus meisten Orgelwerke ganz unentbehrliche Vorrichtung, kann dem Pedale die noch etwa zur Verstärkung oder Auffrischung des Tones notwendigen Stimmen zuweisen, was besonders bei Orgeln, welche wenige 8' Pedalstimmen besitzen, von unnennbarem Werte ist. Wir können, besonders von mittelstarker Registrierung an, die Pedalkoppelung nicht genug empfehlen; wir gebrauchen dann im Pedal etwa Subbaß 16' und Gedacktbaß 8' — letzterer, damit der Ton der Manualstimmen sich besser mit dem des Pedals verschmelzen kann — und haben den unberechenbaren

[1] Gründliches über diesen Teil der Akustik bietet das epochemachende Werk: „Lehre von den Tonempfindungen" von Helmholz.

[2] Auch der Gebrauch von Violon 16' mit Gedacktbaß 8' entspricht den Anforderungen einer schwachen Registrierung.



Vorteil: durch Ziehen und Abstoßen der Koppel einen stärkern oder schwächern Baß zu erhalten, sowie durch Ab- und Anschwellen des Manualtones die verschiedensten Abstufungen in der Tonstärke des Pedaltones zu erzielen, was sonst wohl nur durch viele Pedalregister möglich wäre; zudem können wir, um schließlich den praktischen Moment nicht unerwähnt zu lassen, unser Augenmerk viel leichter auf die Manualregistrierung werfen.

Das Verhältnis, das zwischen der Tonstärke des Pedals und der des Manuals herrschen soll, ist oft nicht leicht zu treffen, und zwar hauptsächlich deshalb, weil der Organistensitz oft so angebracht ist, daß die Klangwirkung des Ganzen nicht leicht beurteilt werden kann. Ist es dem Organisten gegönnt, hie und da die Wirkung der verschiedensten Registermischungen vom Schiffe der Kirche aus zu hören, so versäume er es nicht. Von trefflicher Wirkung ist oft eine sanftere 16' Zungenstimme wie etwa Fagott im Pedale mit Beiziehung von andern Labialstimmen, wie etwa Subbaß 16' und vielleicht noch Violone 16' und Pedalkoppel und Klarinette oder Oboe mit unterstützenden, deckenden Labialstimmen auf dem Manuale.

Zur Verstärkung des Pedaltones können die etwa noch eigens disponierten 4' Register beigezogen werden, z. B. Flöte 4', dann auch etwa Oktavbaß 4', dann die nur in großen Orgeln vorkommende 4' Zungenregister, wie Klarino 4' und endlich die 2' Stimmen und die Mixturen, aber wohl nicht ohne die füllenden Quinten wie $5^1/_3$', $10^2/_3$' (größere Orgeln weisen noch Füllstimmen wie Terz $6^2/_5$', Terz $12^4/_5$' auf). Hat die Orgel noch einen 32', so kann dieser nun mit sehr viel Wirkung beigezogen werden. Das zum Vortrag Kommende muß auch hier maßgebend sein. (Schluß folgt.)

Was man vor mehr als 100 Jahren von einem Organisten verlangte

In der „methodischen Klavier-Anweisung mit Reguln und Exempeln etc. von P. C. Humano" (Nürnberg, Felßeckers seel. Erben, 1749) heißt es Seite 10:

„Mein Freund! mit was vor Kunst und Vortheil spielest du?
Gehts auf der Orgel auch recht leicht und hurtig zu?
Hier will ich dir ein Stück, das schwehr gesetzt ist, reichen;
Es steht im *Cis:* nun komm und spiels aus allen Zeichen.
Jetzt liegt das Stück verkehrt; jetzt liegt es in die Quer:
Wohlan! schlags gleich behend, aus allen Thonen her.
Ich spiele dir darzu: nicht vorn! nein weiter hinten.
Ist dein Gehör recht gut; so wirst du mich finden.
Nun variire mir dieß Stück recht schön und reich:
Nimm selbst die Partitur; und spiel und sing zugleich.
Doch wirst du deine Stimme jetzt transponieren müssen:
Und das was unten steht, das tritst du mit den Füßen.
Jetzt zeig, was deine Kunst im General-Baß sey.
Dort sind die Zeichen schwer, hier stehn sie nicht darbey.
Du wirst vielleicht diß Ding mit Melodien zieren;
Und deine linke Hand wird künstlich variiren.
Du mußt zu gleicher Zeit der Tenoriste seyn:
Und aus der Partitur hilf auch den andern ein.
Jetzt muß ich deine Kunst im Fantasiren sehen;
Und ob Du meistens pflegst auf Fugen-Art zu gehen.
Nebst diesem suche ich die schönste Melodie
In aller Thonen-Art bey deiner Fantasie.
Wird auch die Leidenschaft, nach dem du wilt, entstehen!
Gehts glücklich, wann du wilt in fremde Thone gehen?
Bezeugst du im Choral Vernunft und Hurtigkeit?
Ist deine Fantasie zu allem Takt bereit?
Vermagst du aus dem Kopf mit uns zu musiciren,
Und doch mit andern auch dabey zu discuriren?
Du bist recht brav, mein Freund! Nun spiel zu guter letzt
Ein Kunst-Stück, das du selbst erfunden und gesetzt.
Du machst es trefflich gut. Doch, laß dir etwas sagen:
Mich dünkt du seyst dabey ein wenig hoch getragen.
Ich rathe: dünk dich nicht mit deinen Künsten groß:
Du bist noch lange nicht, der größte Virtuos.
Und dieser größte kann noch immer größer werden:
Drum denke nicht: du seyst ein Wunder-Werk auf Erden."

Hugo Riemann † / Von Dr. Max Unger, Leipzig

Aus Geburtstagsfeiern wurden Gedächtnisfeiern, aus Festgrüßen Nachrufe, aus Jubiläumsspenden Dankopfer:[1] Hugo Riemann ist acht Tage vor Erfüllung des biblischen Alters dahingegangen.

Niemand zieht es wohl ernstlich in Zweifel: Riemann war der vielseitigste moderne Musikgelehrte. Sein Wissen umspannte gleicherweise Theorie, Geschichte und Ästhetik der Musik, wenn auch die beiden ersten seine Hauptstärke waren. In vieler Beziehung — besonders als Forscher, Bearbeiter alter Tonwerke, Systematiker der Musikgeschichte und der zweiseitigen (dualen) Harmonielehre — war er Erfüller, in anderer, wie z. B. als Metriker und Phrasierungslehrer, der große Anreger. Kein rechter Gelehrter, aber auch kein rechter ausübender Musiker, dessen Wissen und Können nicht mehr oder weniger an Hugo Riemann emporgereift ist.

Wer die alte Leier, Riemann sei lediglich ein trockener „Philologe" gewesen, immer wieder schlägt, hat ihn nicht vollständig gekannt oder wollte ihn nicht kennen, weder den Gelehrten noch den Menschen. Ich habe schon in einem Aufsatze der Deutschen Musikerzeitung vom 12. Juli, der noch als Geburtstagsglückwunsch gedacht war, seine Beziehungen zur praktischen Musikübung aufzuweisen gesucht. Auch hier möchte ich, da der unbedingte Wissenschafter entweder nur erschöpfendster Ausführung oder keines Wortes bedarf, lieber noch einmal erst kurz auf seine Beziehungen zur Praxis, worunter ich freilich eine „Praxis im höheren Sinne" verstehe, eingehen — denn Riemann hat sicher schon seit langen Jahren kein Tonwerkzeug mehr angerührt, ja nicht einmal mehr Musik gehört, da ihm dies infolge eines nervösen Ohrenübels — er nannte es „überhörig" — geradezu zur Qual wurde. Er hörte einmal äußerst schwer, und dann die musikalischen Klänge überhaupt falsch, furchtbar verstimmt.

Und doch waren seiner mittelbaren und unmittelbaren Beziehungen zur Praxis viele. Durch seine Harmonielehre hat er — das ist eine seiner kostbarsten Früchte — nachweislich und eingestandenermaßen das Schaffen der Gegenwart und jüngeren Vergangenheit merklich befruchtet, seine Phrasierungsausgaben haben den Spieler zum mindesten stark aufgerüttelt, über die Bedingungen für den vergeistigten Vortrag nachzudenken — vollständig abgeschlossen ist die Phrasierungslehre ebensowenig wie die Lehre von der Metrik besonders für den Fugenstil, aber das große Verdienst der Anregung wird bleiben —, von den vielen Handbüchern (früher Katechismen genannt) und anderen musikerzieherischen Werken (der dreibändigen Großen Kompositionslehre [Stuttgart, W. Spemann], den beiden Klavierschulen, den vielen eigenen Unterrichtswerken hauptsächlich für Klavier und, im weiteren Sinne, dem großen Standwerke des Musiklexikons, die ein eindringendes praktisches Verständnis voraussetzen und den ausübenden Musiker angehen, brauche ich Musikern und Musikfreunden gegenüber hier gar nicht erst zu reden. Aber auf eins vergaß ich in dem genannten Aufsatze hinzuweisen: Auf seine Bestrebungen, seine geschichtlichen Forschungsergebnisse dem Musiker auch durch systematisch angelegte Sammlungen alter Musik dem Wißbegierigen lebendig zu machen, als da hauptsächlich sind: die dreiteilige „Musikgeschichte in Beispielen" (Stuttgart, A. Kröner), die aus allen Zeiten und Gebieten der mehrstimmigen Musik vom 13. bis zum 18. Jahrhundert für Klavier zusammengezogene Belege bringt, aber auch die „Illustrationen zur Musikgeschichte" (jetzt Leipzig, C. F. W. Siegel), die in mäßigerem Umfange ähnlich angelegt sind, nur aber die ursprüngliche Bestimmung für mehrstimmige Gesangsbesetzung wahren und deshalb unmittelbar für praktische Zwecke zu verwenden sind, dann aber auch die ähnlich zugeschnittene „Hausmusik aus alter Zeit" (Breitkopf & Härtel) u. a., von den vielen meist in Einzelheften erschienenen Neubearbeitungen alter Meister (*Collegium musicum* u. v. a. m.) gar nicht zu reden.

---

[1] Herr Dr. Max Unger war der Redakteur der Festschrift, welche Prof. Dr. H. Riemann zum 70. Geburtstag überreicht werden sollte, und die auch einen Beitrag von dem Schriftleiter dieser Zeitschrift enthielt. Wir kommen deshalb unserem daselbst (vgl. *Musica Sacra*, August-Heft 1919, S. 128) gegebenen Versprechen nach und bringen einen Nachruf auf den großen Gelehrten, welchen uns Dr. Unger mit freundlicher Erlaubnis der Redaktion der ‚Neuen Stuttgarter Musikzeitung' gütigst zur Verfügung stellt.

Der „Musikphilologe" Riemann — das Wort durchaus nicht im abschätzigen Sinne verstanden — kennzeichnet sich am großartigsten in seinem fünfteiligen „Handbuche der Musikgeschichte" (Breitkopf & Härtel), dem modernen Ambros, dem gegenüber Riemann freilich das Glück der Vollendungsmöglichkeit hatte.

Wohl das einzige musikwissenschaftliche Gebiet, auf dem Riemann nicht selbst forschend tätig war, ist das der großangelegten selbständigen Musikerbiographie. Ich lege den Ton ausdrücklich auf das Wort „großangelegte"; denn Eigenbeiträge zu Lebensbeschreibungen, wenn auch solche geringeren Umfanges, hat er immerhin auch geliefert, vor allem in den Denkmälern der Tonkunst in Bayern zu der von ihm wieder neu entdeckten Mannheimer Schule und in den Forschungen über den gleichfalls neu ausgegrabenen Tondichter Mannheimer Stiles Johann Schobert in den Denkmälern deutscher Tonkunst. An das von ihm zu Ende geführte und neu bearbeitete größte Beethovenwerk, das von Thayer, denke ich hier deshalb nicht, weil dem Bearbeiter hier so gut wie der ganze Forschungsstoff schon in die Hand gegeben war.

Sucht man sich über Ausgangspunkt, Weg und Ziel seines Lebenswerkes klar zu werden, wird man zu dem Schlusse gelangen: Riemann war von Haus aus Theoretiker — wie er an seinem 60. Geburtstage selbst gestand, dachte er ursprünglich gar nicht an den Geschichtsforscher —, seine Lexikonarbeiten führten ihn aber tief in die Geschichte ein, so daß sich fortab bis ans Lebensende Theorie und Geschichte, einander durchdringend, ungefähr die Wage hielten. Diese beiden Gebiete wurden in den letzten Jahren noch wesentlich vertieft durch jene „Lehre von den Tonvorstellungen", die, im Peters-Jahrbuch 1914/15 f. in den Hauptzügen umrissen, an die Stelle von leeren Tonempfindungen das Geistige, die Tonvorstellung setzt, eine Lehre, die der künftigen Forschung noch allerhand große Aufgaben stellt. Ihre Entstehung bringt Riemann selbst in Verbindung mit der Beschäftigung mit dem letzten Beethoven — mit Beethoven dem tauben; es liegt auf der Hand, daß Riemanns eigene Schwerhörigkeit, die zuletzt an Taubheit grenzte, für diese Lehre von der Abkehr vom physikalischen Klange zu psychologischer Einkehr ein starker Antrieb war.

Noch ein Wort über Riemann als Vorkämpfer seiner geschichtlichen und theoretischen Forschungsergebnisse: Er hat früher — besonders in der letzten Hinsicht — zuzeiten eine spitze und scharfe Feder geführt. Das hat sich später wesentlich abgeschwächt. Gerade aber in seiner trotz allem schwerwiegenden Analyse von Beethovens Klaviersonaten, seinem letzten Werke, wovon ihm der letzte Band, von seinem Famulus G. Becking zu Ende geführt, auf den Tisch des 70. Geburtstages gelegt werden sollte — gerade hier hat ihn wieder der alte Kämpfergeist so stark wie selten gepackt. Die Phrasierung und Metrik, worum es dabei gewöhnlich sich handelte, war überhaupt sein Schmerzenskind; ihm gegenüber war er, wohl weil sie so schwer durchdrang und so viel mißverstanden wurde, vielleicht noch empfindlicher als selbst gegen Angriffe auf sein duales Harmoniesystem, das er auf die drei Funktionen der Subdominante, Dominante und Tonika gründete.

Als Lehrer und Freund war er aber von einer Liebenswürdigkeit, von einer aller Wortmacherei abholden Aufrichtigkeit und Hilfsbereitschaft, wie man sie bei berühmten Leuten eigentlich nicht so häufig trifft.

Riemanns Lebensweg war schwer, aber köstlich . . . „so ist es Mühe und Arbeit gewesen". Mühe und Arbeit, bis wenige Wochen vor seinem Tode seiner Hand, die ihm, wie schon seit ein paar Jahren die Füße, den Dienst versagte, die nimmermüde Feder entfiel. Da ihm alle „Betriebsamkeit" abging, hat er schwer, sehr schwer ringen müssen, bis er sich einigermaßen anerkannt sah. Die seinem Schaffen voll entsprechende äußere Anerkennung hat er nie gefunden. Einige Hauptpunkte werden vielleicht geschichtlich bleiben: Die erste Fassung seiner Doktorarbeit, die bereits den Kern seines Harmoniesystems enthielt, wurde in Leipzig unter Oskar Pauls Auspizien als — ungenügend abgelehnt, und als er sich im Herbste 1878 mit Aussicht auf eine Anstellung am Konservatorium als Privatdozent an der Leipziger Universität niedergelassen hatte, sah er sich um jene Brotstelle durch mir

unbekannten Grund in kurzer Zeit betrogen, so daß er wieder auswärts gehen mußte, um als Privat- und Schulgesanglehrer sowie Dirigent in Bromberg, später als Konservatoriumslehrer in Hamburg, Sondershausen und Wiesbaden sich durchzuschlagen, um seine Vorlesungen 1895 in Leipzig wieder aufzunehmen. Riemann war bereits im Besitze aller seiner großen ausländischen Ehrungen, bevor er — mit 52 Jahren — auch nur zum außeretatsmäßigen Professor ernannt wurde. Ein „Denkmal unverwüstlicher denn Erz" für die „Kultur" unseres verflossenen sächsischen Kultusministeriums ist übrigens, daß Riemann niemals eine eigentliche ordentliche Professur in Leipzig erhalten hat. Da sind unsere Sozialdemokraten ganz im Recht: Solche Leistungen vermag auch einer zu vollbringen, der einer eigentlichen höheren Vorbildung ermangelt.

Am 14. Juli wurden die irdischen Überreste Riemanns im Leipziger Krematorium in Gegenwart zahlreicher einheimischer Gelehrten eingeäschert. Eine Reihe Gelehrte und Musiker widmete ihm herzliche Nachrufe: der bekannte Literarhistoriker Geheimrat Albert Köster als Vertreter des verhinderten Universitätsrektors, Professor Dr. Arnold Schering als Kollege, cand. phil. G. Becking als Senior des Musikwissenschaftlichen Institutes; ferner die Vorstände des Vereins Leipziger Musiklehrer (Th. Raillard) und des Zweigvereins des Deutschen Musikerverbandes. Unter Senkung der Fahnen der anwesenden studentischen Korporationen ging die Einäscherung vor sich. Umrahmt wurde die Trauerfeier durch Vorträge des Studentengesangvereins zu St. Pauli unter Leitung von Universitätsmusikdirektor Prof. Fr. Brandes und durch Beethovensche und Schubertsche Orgelklänge.

Zwei Tage darauf veranstaltete der Tonkünstlerverein zu Leipzig eine Gedächtnisfeier, wobei Dr. Max Steinitzer (Vortrag), Frau Fr. Martienssen (Gesang), W. Davisson (Violine), S. Karg-Elert, O. Keller und C. A. Martienssen (Klavier), Prof. J. Klengel (Cello) und das Schachtebeck-Streichquartett mitwirkten und ausschließlich eigene Werke des Verschiedenen aufgeführt wurden (Variationen für Streichquartett über ein Thema von Beethoven W. 53, vierhändige Miszellen für Klavier W. 4, Sopranlieder, Klaviertrio W. 47). Hugo Riemann hat sich selbst nie für einen bahnbrechenden Tondichter gehalten; er ist von den Romantikern und Brahms zu abhängig, ohne daß eine starke Persönlichkeit zum Durchbruch käme. Aber seine Werke stehen in ihrer ehrlichen, im Satze äußerst sorgfältigen und schön erfundenen Wesensart weit über vielem sogenannten Modernen, dessen Gesicht von musikalischen Krämpfen verzerrt erscheint.

Nun gilt es noch über eine Riemann-Stiftung, die ihm am 70. Geburtstage in die Hand gelegt werden sollte und sich auf gegen 5000 Mark beläuft (kleinere Beträge sind sogar aus dem feindlichen Auslande eingegangen), die Bestimmung zu finden. Von der Riemann-Festschrift 1919, die der Verfasser dieses Nachrufes dem Siebzigjährigen auf den Geburtstagstisch legen wollte, hat nun der Hingegangene wohl überhaupt nichts mehr erfahren. Die Schrift, die 48 Beiträge bekannter Fachgelehrter, allermeist in der Handschrift ihrer Verfasser (Freunde, Kollegen und Schüler), enthält und als Ganzes nicht gedruckt werden soll, ist am 18. Juli vom Schreiber dieser Zeilen in die Hände der tapferen Lebensgefährtin des Hingeschiedenen, Frau Prof. Elisabeth Riemann, geb. Bertelsmann, gelegt worden.

Aus dieser Festschrift sei hier nur eine nachgedichtete Strophe aus einer Geburtstagsode von Paul Holstein angeführt:

Schwer sinkt die Hand, die heute den Kranz Dir beut!
Ach einmal, Meister, hast Du uns doch enttäuscht!
Hast nicht den siebten Ring geschlossen —
Den nun Unsterblichkeit Dir vollendet.

Organisationsfragen / Vorbereitung der Landorganisten


or mir liegt das „Programm des Kursus zur Heranbildung von Landorganisten mit Gemeindeschreiber- und Mesnerkursus in Altötting", auf den in der „Kirchenmusikalischen Rundschau" der *„Musica Sacra"* (August-Heft 1919, S. 128) hingewiesen ist. Ich nehme an, daß der Schriftleitung der *Musica Sacra* dieses Programm ebenfalls bereits bekannt ist,[1] und bitte um Aufnahme folgender Darlegungen, die sich mir bei dem Studium dieses Programms und des ganzen Organisten-Problems ergeben haben und die ich zum besten der Sache, *sine ira et studio,* hier wiedergeben möchte, Gegenäußerungen, Korrekturen usw. gerne entgegensehend. Vorauszuschicken erlaube ich mir noch, daß ich selbst als Kirchenmusiker seit mehreren Dezennien mitten im kirchenmusikalischen Leben stehe und mir daher ein fachmännisches Urteil wohl zubilligen darf.

Im großen und ganzen genommen findet das Programm meinen vollen Beifall, namentlich deswegen, weil dem Hauptgegenstand, dem Orgelspiel ein breiter Raum zugewiesen ist (täglich von 2—6 Uhr nachmittags). Hoch anzuschlagen ist auch die Einrichtung, daß mit dem Organistenkurs zugleich ein „Gemeindeschreiberkurs" verbunden ist, der den Landorganisten die Möglichkeit an die Hand gibt, sich auf diesem Gebiete unter fachmännischer Leitung auszubilden und zu dem an und für sich geringen Organistengehalt einen weiteren finanziellen Erwerb zu sichern, der von dem musikalischen Beruf nicht so weit abliegt, wie z. B. ein Handwerk. Auch der Umstand findet meinen Beifall, daß unter den Unterrichtsgegenständen nicht schlechthin „Kirchenlatein" aufgenommen wurde — das würde bei der kurzen Zeitdauer über das Ziel hinausschießen —, sondern vernünftigerweise „Lateinisch-Sprechen" bzw. richtiger ausgedrückt „Lesen".

Was aber meine Freude an dem Programm vollständig herabgedrückt hat und

---

[1] Der Schriftleitung wurde das Programm eben erst (25. August) von der Kursleitung freundlichst zugesandt, und sie bringt es für die Interessenten im nachfolgenden zum Abdruck:

Programm zur Abhaltung des Kursus zur Heranbildung von Landorganisten mit Gemeindeschreiber- und Mesnerkursus in Altötting. — A) Lehrstoff. I. Landorganistenkursus: Harmonielehre, Gesang und Direktion, Liturgik, Lateinischsprechen, Choral, Kirchenmusikgeschichte, Literatur, Orgelspiel. (Übungen.) II. Gemeindeschreiberkursus: Journal-, Rechnungs- und Kassaführung, Gesetzeskunde (Gemeindeordnung, Gesetze über die Selbstverwaltung, Wahlgesetze, Steuergesetze, Versicherungsgesetze usw.), Standesamtsführung, schriftliche Bearbeitung von Aufgaben aus dem ganzen Gebiete der Gemeindeamtsführung. III. Mesnerkursus: Einführung in das notwendige Verständnis der kirchlichen Gebäude, Orte und ihres Inventars. Besprechung und Übung der Mitwirkung des Kirchendieners bei allen liturgischen Verrichtungen. Erklärung der kirchlichen Festkreise und ihrer untergeordneten Feste mit besonderer Bezugnahme auf die Obliegenheiten des Kirchendieners. B) Lehrer. a) Organistenkursus: Stiftskapellmeister, Priester Anton Ebenberger. Kapellorganist Joseph Rubenberger. Kapellmusiker Joseph Airainer. b) Gemeindeschreiberkursus: Bezirksamtssekretär Otto Graf. Stadtsekretär Max Lex. Obersekretär Ernst Plesch. Rechtsanwalt Wilhelm Molitor. Rat und Administrator Konrad Albert. c) Mesnerkursus: Päpstlicher Hausprälat, Stadtpfarrer und Geistl. Wallfahrtsinspektor Franz Xaver Konrad. Freiresign. Pfarrer Jos. Hefele. C) Unterrichtszeit. Montag: vorm. $^1/_2$10—$^1/_2$11 Uhr Harmonielehre, $^1/_2$11—$^1/_2$12 Liturgik und lateinisch. Sprechen, nachm. 2—6 Orgelspiel, abends 7—9 Gemeindeschreiberei. Dienstag: vorm. $^1/_2$10—$^1/_2$11 Harmonielehre, $^1/_2$11—$^1/_2$12 Gesang und Direktion, nachm. 2—6 Orgelspiel, abends 7—9 Gemeindeschreiberei. Mittwoch: vorm. 10—11$^1/_2$ Mesnerunterricht, nachm. 2—6 Übungen im Orgelspiel, abends 7—9 Gemeindeschreiberei. Donnerstag: vorm. $^1/_2$10—$^1/_2$11 Harmonielehre, $^1/_2$11—$^1/_2$12 Choral, nachm. 2—6 Orgelspiel. Freitag: vorm. $^1/_2$10—$^1/_2$11 Harmonielehre, $^1/_2$11—$^1/_2$12 Gesang und Direktion, nachm. 2—6 Orgelspiel, abends 7—9 Gemeindeschreiberei. Samstag: vorm. 10—11$^1/_2$ Mesnerunterricht, nachm. 2—6 Übungen im Orgelspiel. D) Allgemeines. Die Ausbildung der Kursusteilnehmer soll eine solche sein, daß dieselben in einer Landkirche den gesamten Chordienst zu leisten imstande sind, sowie die Gemeindeschreiber- und Mesnerdienste zu versehen vermögen. Der Kursus dauert 3 bis 4 Monate. Kursisten, welche ohne vorgängige musikalische Bildung sind und das vorgesteckte Ziel nicht innerhalb dieser Zeit erreichen, sollen einen weiteren Kursus mitmachen. Die Kursusteilnehmer sollen in der Regel das 16. Lebensjahr überschritten haben. Damen sind ausnahmsweise zugelassen. Das Unterrichtsgeld beträgt monatlich 25 Mark. Für die Verpflegung und Unterkunft müssen die Kursusteilnehmer selbst sorgen. Die Anmeldungen sollen durch die hochwürdigen Pfarrämter mit deren Gutachten geschehen und mit dem letzten Schulzeugnisse, einem ärztlichen Gesundheitszeugnisse und einer Erklärung wegen Kostentragung belegt sein.

Altötting, den 11. August 1919.

Geistliche Wallfahrtsinspektion: Konrad.

Kapellstiftungsadministration: Albert.



mir unter diesem Gesichtspunkt den ganzen Kursus illusorisch erscheinen läßt, ist der Satz unter „D. Allgemeines": „Der Kursus dauert 3—4 Monate. Kursisten, welche ohne vorhergängige musikalische Bildung sind und das vorgesteckte Ziel nicht innerhalb dieser Zeit erreichen, sollen einen weiteren Kursus mitmachen." Jeder Einsichtige, ich will nicht einmal sagen musikalisch gebildete Fachmann, weiß doch, daß es ein Ding der Unmöglichkeit ist, einen jungen Mann mit 17(!) Jahren ohne vorhergängige musikalische Bildung in 3—4 Monaten das Orgelspiel, wenn auch nur in bescheidenem Maße, beizubringen. Wie die Lehrer für dieses Fach, die doch als tüchtige Kräfte weit über Altötting hinaus bekannt sind, diesen Satz mit ihrem Namen decken mochten und konnten, ist mir unfaßbar; sie mußten doch aus Erfahrung und aus ihrem eigenen, langjährigen Studium wissen, was unbedingt an Kenntnissen, wenigstens in Klavier oder Harmonium, vorausgesetzt und gefordert werden muß, um ein einigermaßen befriedigendes Ziel zu erreichen. Eine Wiederholung des Kurses, bzw. ein „weiterer Kursus", wie das Programm sagt, erreicht das ebenfalls nicht, es müßte denn eine Wiederholung *in infinitum* sein. Schon das (im April/Mai-Heft, S. 57) mitgeteilte Programm der Landorganistenschule in Freiburg im Breisgau, das das gleiche Ziel verfolgt, hätte Altötting einen Anhaltspunkt geben können. Dort sind — leider! — auch nur 3 Monate zur Ausbildung angesetzt, aber es heißt im Programm deutlich: „vorausgesetzt ist, daß die Schüler die erforderlichen Vorkenntnisse und Fertigkeiten sich bereits angeeignet haben" (vgl. *Musica Sacra* 1919, S. 57). Und die Organisten- und Mesnerschule in Niederalteich fordert nicht bloß 3 Monate, sondern 3 Jahre für die Ausbildung der zukünftigen Landorganisten, ein Zeitraum, in dem sich mit noch nicht oder noch wenig vorgebildeten, musikalisch gutveranlagten Schülern ein befriedigendes Ziel erreichen läßt.

Gibt es nun aber keinen Weg, auf dem sich für solch kurze Kurse wie in Altötting eine Vorbereitung der Schüler erreichen läßt? Vielleicht wäre folgender Vorschlag ein Ausweg.

In jeder Diözese bzw. jedem Dekanat werden jene größeren Orte bekanntgegeben, an welchen sich ein tüchtiger Organist oder Chorregent befindet, der gewillt und geeigenschaftet ist, junge, musikalisch gutveranlagte Schüler — mit talentlosen ist Zeit und Mühe verschwendet — zuerst im Klavier, bzw. Harmoniumspiel, dann am Pedalharmonium und an der Orgel zu unterrichten. Daneben müßte zugleich der Unterricht im Gesang gehen, denn gesangliches Können gehört wie das Orgelspiel zum täglichen Brot des Organisten. Unschwer ließen sich bei diesem Unterricht auch die Anfangsgründe der Harmonielehre und etwas Latein-isch-Lesen miteinflechten. Versagt im letzteren der Chorregent, so müßte der Herr Pfarrer oder Kaplan sich der Mühe unterziehen.

Also die Knaben und Jünglinge aus einem Umkreis von ca. 1—3 Stunden (Veloziped!) kommen an jenem Zentralort bei ihrem Orgellehrer ungefähr zweimal wöchentlich (Dienstag und Freitag) zusammen und erhalten daselbst mehrstündigen Unterricht. Nach Hause zurückgekehrt folgt die Anwendung des Gehörten und Gelernten in fleißiger und ausdauernder Übung.

Aber wo soll der Junge üben, wird mancher fragen? Freilich, irgend ein Instrument hiezu, sei es ein älteres Klavier, das als Gelegenheitskauf erworben werden kann — neue Klaviere sind gegenwärtig im Preis unerschwinglich —, ein Harmonium im Pfarrhof oder die Orgel in der Kirche, muß vorhanden sein, sonst ist ein Üben zu Hause unmöglich und der zukünftige Organist muß eben auf mehrere Jahre z. B. nach Niederalteich geschickt werden. Wo aber diese Verhältnisse gegeben sind, namentlich ein eifriger und praktischer Organist als Lehrer und ein um die Sache interessierter Pfarrherr, der die tüchtigsten Knaben herausfindet — ihre musikalische Eignung ergibt die Prüfung —, da wird sich diese Art der Vorbereitung, durch ein paar Jahre seit der Schulentlassung mit Energie durchgeführt, als ein brauchbarer und zugleich billiger Weg für den Besuch von Organistenkursen oder Kirchenmusikschulen erweisen. E. K.

Musikalische Kurzweil: Zur Charakteristik der Tonarten usw.

Zur Charakteristik der Tonarten schreibt Joh. Mattheson (1681—1764) in seinem 1713 zu Hamburg herausgegebenen Werke: „Das neueröffnete Orchester oder gründliche Anleitung, wie ein *galant homme* einen vollkommenen Begriff von der Hoheit und Würde der edlen Musik erlangen möge etc." folgendes:

C-Dur hat eine ziemlich runde und freche Eigenschaft, wird aber zu Rejouissancen — Ergötzlichkeiten — und wo man sonst der Freude ihren Lauf läßt, nicht ungeschickt sein; demungeachtet kann ihn ein habiler Komponist, wenn er insonderheit die akkompagnierenden Instrumente wohl choisieret — auswählt — zu gar was Charmantes umtaufen und füglich auch in andren Fällen — wo das Weiche, Zarte auszudrücken ist — anbringen.

D-Dur ist von Natur etwas scharf und eigensinnig; zum Lärmen, lustigen, kriegerischen und aufmunternden Sachen wohl am allerbequemsten; doch wird zugleich niemand in Abrede stellen, daß nicht auch dieser harte Ton, wenn zumal statt der Klarine — Trompete — eine Flöte und anstatt der Paucke eine Violine dominiert, gar artige und fremde Anleitung zu delikaten Sachen geben können.

E-Dur drückt eine verzweiflungsvolle oder ganz tödliche Traurigkeit unvergleichlich wohl aus; ist von extrem-verliebten, hilf- und hoffnungslosen Sachen am bequemsten und hat bei gewissen Umständen so was Schneidendes, Scheidendes, Leidendes und Durchdringendes, daß es mit nichts als einer fatalen Trennung Leibes und der Seelen verglichen werden mag.

F-Dur ist kapable die schönsten Sentiments-Empfindungen von der Welt zu exprimieren, es sei nun Großmut, Standhaftigkeit, Liebe oder was sonst in dem Tugendregister obenan steht, und solches alles mit einer dermaßen natürlichen Art und unvergleichlichen Facilité — Leichtigkeit —, daß es gar keinen Zwang dabei vonnöthen ist. Ja, die Artigkeit und Adresse — Geschick — dieses Tones ist nicht besser zu beschreiben, als in Vergleichung mit einem hübschen Menschen, dem alles, was er tut, es sei so Geringes immer, perfekt gut anstehet, und der, wie die Franzosen reden, *bonne grace* hat.

G-Dur hat viel Insinuantes und Rührendes in sich; er brilliert dabei auch nicht wenig und ist sowohl zu serieusen als munteren Dingen gar geschickt.

A-Dur greift sehr an, ob er gleich brillieret und ist mehr zu klagenden und traurigen Passionen als zu Divertissements geneigt.

H-Dur scheinet eine widerwärtige, harte, gar unangenehme, auch dabei etwas desperate Eigenschaft an sich zu haben.

Es-Dur hat viel Pathetisches an sich; will mit nichts als ernsthaften und dabei plaintiven Sachen zu tun haben, ist auch aller Üppigkeit gleichsam spinnenfeind.

B-Dur ist sehr divertissant — unterhaltend — und prächtig; behält dabei etwas Modestes und kann demnach zugleich vor magnifique und mignon — angenehm — passieren.

C-Moll ein überaus lieblicher, dabei auch trister — trauriger — Ton; weil aber die erste Qualité gar zu sehr bei ihm prävalieren — vorherrschen — will und man auch des Süßen leicht überdrüssig werden kann, so ist nicht übel getan, wenn man dieselbe durch ein etwas munteres Mouvement — Bewegung — etwas mehr zu beleben trachtet, sonst möchte einer bei seiner Gelindigkeit leicht schläfrig werden. Soll es aber eine Pieçe sein, die den Schlaf befördern muß, so kann man diese Remarque sparen und natürlicherweise bald zum Ziele gelangen.

D-Moll hat etwas Devotes, Ruhiges, dabei auch etwas Großes, Angenehmes und Zufriedenes; dannenhero derselbe in Kirchensachen die Andacht *in communi vita* — im gemeinen Leben — aber die Gemütsruhe zu fördern kapable ist; wiewohl solches nicht hindert, daß man nicht auch was Ergötzliches, doch nicht sonderlich Hüpfendes, sondern Fließendes mit Succes -- Erfolg — aus diesem Tone setzen können.

E-Moll. Diesem Ton kann man wohl schwerlich etwas Lustiges beilegen, man mache es auch wie man wolle, weil er sehr pensif, tiefdenkend, betrübt und traurig zu machen pflegt, doch so, daß man sich noch dabei zu trösten hoffet. Etwas Hurtiges mag wohl daraus gesetzt werden, aber das ist darum nicht gleich lustig.

F-Moll scheinet eine gelinde und gelassene, wiewohl dabei tiefe und schwere, mit etwas Verzweiflung vergesellschaftete, tödliche Herzensangst vorzustellen und ist über die Maßen beweglich. Er drücket eine schwarze, hilflose Melancholie schön aus und will dem Zuhörer bisweilen ein Grauen oder einen Schauder verursachen.

G-Moll ist fast der allerschönste Ton, weil er nicht nur die den vorigen anhängende ziemliche Ernsthaftigkeit mit einer muntern Lieblichkeit vermischt, sondern eine ungemeine Anmut und Gefälligkeit mit sich führet, dadurch er sowohl zu zärtlichen als erquickenden, sowohl zu sehnenden als vergnügten Sachen; mit kurzem beides, zu mäßigen Klagen und temperierter Fröhlichkeit bequem und überaus flexible ist.

A-Moll etwas klagend, ehrbar und gelassen, item zum Schlaf einladend; aber gar nicht unangenehm dabei; sonst zu Klavier- und Instrumentalsachen sonderlich geschickt.

H-Moll ist bizarre, unlustig und melancholisch, deswegen er auch selten zum Vorschein kommt und mag solches vielleicht die Ursache sein, warum ihn die Alten aus ihren Klöstern und Zellen so gar verbannt haben, daß sie sich auch seiner nicht einmal erinnern mögen.

Fis-Moll, ob er gleich zu einer großen Betrübnis leitet, ist dieselbe doch mehr languissant — schmachtend — und verliebt als lethal — träge, unempfindlich —; es hat sonst dieser Ton etwas Aban-

doniertes — das Verlassensein ausdrückende —, Singulieres — vereinsamt — und Misanthropisches — Menschenscheues — an sich.

Hören wir nun, was Christian Friedrich Daniel Schubart (1739—1791) in seinem Werke: „Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst“, welches er in den Jahren 1784 und 1785 ausgearbeitet hatte (herausgegeben wurde es im Jahre 1806 von seinem Sohne Ludwig), zu unserem überschriebenen Kapitel sagt:

C-Dur ist ganz rein. Sein Charakter heißt: Unschuld, Einfalt, Naivität, Kindessprache.

D-Dur. Der Ton des Triumphes, des Hallelujas, des Kriegsgeschreies, des Siegesjubels. Daher setzt man die einladenden Symphonien, die Märsche, Festgesänge und himmelaufjauchzenden Chöre in diesen Ton.

E-Dur. Lautes Aufjauchzen, lachende Freude und noch nicht ganzer, voller Genuß liegt in *E*-Dur.

F-Dur. Gefälligkeit und Ruhe.

G-Dur. Alles Ländliche, Idyllen- und Eklogenmäßige, jede ruhige und befriedigte Leidenschaft, jeder zärtliche Dank für aufrichtige Freundschaft und treue Liebe; mit einem Worte, jede sanfte und ruhige Bewegung des Herzens läßt sich trefflich in diesem Tone ausdrücken.

A-Dur. Dieser Ton enthält Erklärungen unschuldiger Liebe; Zufriedenheit über seinen Zustand; Hoffnung des Wiedersehens; jugendliche Heiterkeit und Gottvertrauen.

H-Dur. Stark gefärbt, wilde Leidenschaften ankündigend, aus den grellsten Farben zusammengesetzt. Zorn, Wut, Eifersucht, Raserei, Verzweiflung liegt in seinem Gebiete.

Des-Dur. Ein schielender Ton, ausartend in Leid und Wonne. Lachen kann er nicht, aber lächeln; heulen kann er nicht, aber wenigstens das Weinen grimassieren.

Es-Dur. Der Ton der Liebe, der Andacht, des traulichen Gesprächs mit Gott; durch seine 3 *b* die heilige Trias ausdrückend.

Ges-Dur. Triumph in der Schwierigkeit, freies Aufathmen auf überstiegenen Hügeln; Nachklang einer Seele, die stark gerungen und endlich gesiegt hat — liegt in allen Applikaturen dieses Tones.

As-Dur, der Gräberton. Tod, Grab, Verwesung, Gericht, Ewigkeit liegen in seinem Umfange.

B-Dur. Heitere Liebe, gutes Gewissen, Hoffnung, Hinsehnen nach einer besseren Welt.

C-Moll. Liebeserklärung und zugleich Klage der unglücklichen Liebe. Jedes Schmachten, Sehnen, Seufzen der liebetrunkenen Seele liegt in diesem Ton.

D-Moll. Schwermütige Weiblichkeit, die Spleen und Dünste brütet.

E-Moll. Naive, weibliche, unschuldige Liebeserklärung; Klage ohne Murren; Seufzer, von wenigen Tränen begleitet; nahe Hoffnung der reinsten in *C*-Dur sich auflösenden Seligkeit spricht dieser Ton.

F-Moll. Tiefe Schwermut, Leichenklage, Jammergeächz und grabverlangende Sehnsucht.

G-Moll. Mißvergnügen, Unbehaglichkeit, Zerren an einem verunglückten Plane, mißmutiges Nagen am Gebiß; mit einem Worte: Groll und Unlust.

A-Moll. Fromme Weiblichkeit und Weichheit des Charakters.

H-Moll ist gleichsam der Ton der Geduld, der stillen Erwartung seines Schicksals und der Ergebung in die göttliche Fügung. Darum ist seine Klage so sanft, ohne jemals in beleidigendes Murren oder Wimmern auszubrechen.

Cis-Moll. Bußklage, traurige Unterredung mit Gott; Seufzen der unbefriedigten Freundschaft und Liebe liegen in seinem Umkreis.

Es-Moll. Empfindung der Bangigkeit des allertiefsten Seelendrangs; der hinbrütenden Verzweiflung; schwärzester Schwermut; der düstersten Seelenverfassung. Jede Angst, jedes Zagen des schaudernden Herzens atmen aus dem gräßlichen *Es*-Moll. Wenn Gespenster sprechen könnten, so sprächen sie ungefähr aus diesem Tone.

Fis-Moll. Ein finsterer Ton; er zerrt an der Leidenschaft, wie der bissige Hund am Gewande. Groll und Mißvergnügen ist seine Sprache. Es scheint ihm ordentlich in seiner Lage nicht wohl zu sein: daher schmachtet er immer nach der Ruhe von *A*-Dur oder nach der triumphierenden Seligkeit von *D*-Dur.

G-Moll. Griesgram, gepreßtes Herz bis zum Ersticken; Jammerklage, die im Doppelkreuz hinaufseufzt; schwerer Kampf; mit einem Wort: alles was mühsam durchdringt, ist dieses Tones Farbe.

B-Moll. Ein Sonderling, mehrenteils in das Gewand der Nacht gekleidet. Er ist etwas mürrisch und nimmt höchst selten eine gefällige Miene an. Moquerien gegen Gott und Welt; Mißvergnügen mit sich und allem. Vorbereitung zum Selbstmord hallt in diesem Tone.

André Erneste Modeste Grétry (1741—1813) hat sich folgendermaßen über den Charakter der Tonarten geäußert:

C-Dur ist schlicht und recht.

D-Dur brillant.

E-Dur hell und klar.

F-Dur ist vermischt.

G-Dur kriegerisch und nicht so edel als *C*-Dur.

A-Dur brillant wie *D*-Dur.

H-Dur brillant und flüchtig.
B-Dur edel.
Es-Dur edel und pathetisch.
Fis-Dur hart und kreischend.
C-Moll leidenschaftlich.
D-Moll melancholisch.
E-Moll ist weich, melancholisch.
F-Moll ist am leidenschaftlichsten unter allen.
G-Moll nach *F*-Moll die leidenschaftlichste Tonart.
A-Moll naiv und natürlich.
H-Moll gerade und offen.
Fis-Moll wie *Fis*-Dur, nur in geringerem Grade.

Grétry bemerkt außerdem noch: alle Molltöne haben einen Anstrich von Melancholie; sie sind für die abstrakten, methaphysischen und solche Empfindungen, welche nicht reine Natur zur Quelle haben. Die Tonart nimmt mehr und mehr Finsternis an, wenn man ihr mehr und mehr ♯ gibt; durch mehr ♭ verliert sie den traurigen Charakter; z. B. wenn man statt *gis as* setzt. Auch vergleicht Grétry die Tonarten mit Farben und bezeichnet:

C-Dur weiß.
D-Dur purpur.
E-Dur violett.
Es-Dur dunkelblau.
F-Dur grün.
G-Dur blaulich.
A-Dur lila.
B-Dur braun. Überhaupt die durch ♭ verminderten Töne machen den Eindruck wie dunkle Farben aufs Auge; die durch ♯ erhöhten sind mit lebhaften Farben zu vergleichen.

Zur Charakterisierung verschiedener Blas- und Saiteninstrumente

Es ließe sich im allgemeinen behaupten, daß die Blasinstrumente mehr zur Melancholie, die Saiteninstrumente mehr zur Heiterkeit stimmen. Der Ausdruck der einzelnen Tonwerkzeuge ließe sich beiläufig wie folgt bezeichnen:

Waldhorn: Ernstes, tiefes Gefühl, wohltuende Einsamkeit, Schwermut.

Trompete: Zerstreuung, Freude und Würde, Mut, etwas Leichtsinn.

Flöte: Klagende Melancholie, unglückliche Liebe, Erinnerung, Sehnsucht.

Violine: Schmeichelnde Überredung, Empfindsamkeit, Hang zur Melancholie, Zartgefühl.

Violon: Gründliche Tiefe, philosophische Ruhe, Ernst, Gemütlichkeit, erhabene Idee auf leichten Tonschwingen, Zutrauen.

Gitarre: Weiblicher Zartsinn, Duldung, Vorwurf, Sanftmut, Wunsch, Liebe.

Klavier: Tonpanorama, offenes, weites Feld zur Schwärmerei, einnehmende Heiterkeit, Laune, Ernst und Scherz, Freude und Trübsinn, nicht so ergreifend als Waldhorn, nicht so betrübend als Flöte, Resignation, übersprudelnde Tonquelle.

Glasharmonika: Erhebende, einnehmende Stimme, berauschendes Wohlgefühl, durchsichtiges Herz, sehr wandelbare Liebe, Gemütlichkeit ohne Bildung, guter Wille ohne Festigkeit.

Aeolsharfe: Stille Betrachtung, dunkle, wehmütige Erinnerung, Ahnung, magnetischer Schlummer.

Berliner Musikzeitung 1848, Nr. 23, S. 175.

Etwas über die Zwischenspiele

Klaus Harms beschreibt in seiner Pastoraltheologie das geistlose Orgelspiel vieler Organisten sehr naturgetreu: „Die Zwischenspiele vieler Organisten machen auf mich solchen Eindruck, als wenn ich deklamieren hörte: Weicht und quält mich nicht ihr Sorgen — 's ist mir alles eins! Mein Versorger lebt und wacht — ob ich Geld hab' oder keins. — Meinem Herrn ist nichts verborgen — Wenn ich Geld hab', bin ich lustig. — Wir liegen hier zu deinen Füßen — Vivallerallera — O Gott, von großer Güt' und Treu' — ja, ja, ja, ja, ja, ja — und fühlen jeder im Gewissen — schwippen, schwappen, schwippen, schwappen — wie reif zur Saat ein jeder sei — hurra, hurra, hurra! — Was soll ich ängstlich klagen — Bruder, was machst' vor'n Gesicht? — Und ohne Hoffnung zagen? — Laß die Grillen fahren — der Höchste sorgt für mich — Gott verläßt keinen Deutschen nicht. — Ich bin ein Pilger in der Zeit — Rudel Pudel, Rudel Pudel, Rudel Pudel, Rudel Putt!“

Besprechungen

I. Bücher und Schriften

Wagner, Peter, Einführung in die katholische Kirchenmusik. Vorträge, gehalten an der Universität Freiburg in der Schweiz für Theologen und andere Freunde kirchlicher Musik. Schwann, Düsseldorf, 1919. 7.50 *M*.

Endlich ergriff eine anerkannte Persönlichkeit die Feder, um in großen Linien den Weg durch das schwierige Gebiet der Kirchenmusik zu zeigen. Auf dem knappen Raum von 198 Seiten hat Prof. Wagner in seiner staunenswerten Sach- und Fachkenntnis so unsäglich viel über Geschichte und Theorie der Kirchenmusik mitgeteilt, daß es zurzeit kein Handbuch gibt, das so wie dieses in die Bibliothek dessen paßte, der irgendwie mit Kirchenmusik zu tun hat. Schon die Einleitung sagt, diese Einführung „soll dasjenige zusammenfassen, was vor allem die Theologen, auch wenn sie nicht Musiker sind, von dem Gegenstande wissen müßten". Die Begriffsbestimmung, die der Verfasser in § 1 über die Kirchenmusik gibt, enthält im Kern alle in den folgenden 16 Paragraphen zur Behandlung kommenden Kapitel: Stellung der Musik in der Liturgie (§ 2); der einstimmige Kirchengesang bis um 1600 (§ 3); der mehrstimmige Kirchengesang bis um 1600 (§ 4); die Kirchenmusik von 1600 bis 1850 (§ 5); die Kirchenmusik seit 1850 (§ 6); dann (im II. Teil, Theorie der Kirchenmusik): die kirchliche Gesetzgebung (§ 7); Aufgabe der Kirchenmusik (§ 8); Eigenschaften der Kirchenmusik (§ 9); Gattungen der Kirchenmusik: der gregor. Gesang (§ 10) — die klassische Vokalpolyphonie (§ 11) — der neuere Kirchenstil und die Instrumentalmusik (§ 12); Kirchensänger und -Chor (§ 13); die wichtigsten liturgischen Funktionen (§ 14); das Hochamt (§ 15); die Vesper (§ 16).

Ganz hervorragend gearbeitet werden Fachleute den I. Teil, den geschichtlichen Abriß der Kirchenmusik, finden. Es gehört nicht bloß die Kenntnis einer Anzahl von Namen oder Künstlergruppen dazu, Entwicklungen zusamt ihren Ursachen und Bedingungen in dieser lückenfreien, umfassenden und zugleich anregenden Darstellung zu zeichnen. Das ist freilich eine andere Art fachwissenschaftlicher Äußerung, die, fern von aller Aufmacherei, mit jedem Satze beweist, daß ihr ein vollständiges, bis ins einzelnste gehendes historisches, ästhetisches und liturgisches Wissen zur Seite steht. Diese Kapitel (§ 3—6) zeigen auch, daß zu dieser Art von Geschichtsschreibung der bloße Kirchenmusiker nicht ausreichen kann, weil die Entwicklungen und Beeinflussungen der beiden Gegenüber, der weltlichen und kirchlichen Musik viel tiefer liegen und vielverzweigter sind als die etwaigen Berührungspunkte solcher zeitgenössischer Werke. Aus diesem Grunde wird den Leser das über Choral und Kirchenlied Gesagte nicht weniger fesseln wie die urteilssicheren großzügigen Bemerkungen über die mittelalterliche *Acapella*-Kunst und die deutsche kirchenmusikalische Restauration vor fünfzig Jahren, die Wagner abschließt mit den lapidaren Worten: In der Forderung, daß der Vokalstil Grundlage aller kirchenmusikalischen Komposition wie des kirchenmusikalischen Unterrichts sein und bleiben müsse, treffen sich die Geschichte, die Liturgie und die gesunde Ästhetik zusammen.

Der II. Teil des Buches, „Theorie der Kirchenmusik", hat nach des Verfassers eigenem Geständnis die Form eines Kommentars des *Motu proprio* Pius' X. über die Kirchenmusik. Hier berührt schon die Wärme wohltuend, mit welcher dieser *Codex juridicus musicae sacrae* behandelt wird. Niemand von uns würde es einem Laien zutrauen, daß er für ein kirchliches Schriftstück und zu dessen Erklärung und Verteidigung so feine und demütige Worte fände. Diese Wärme, mehr noch die kraftvolle Enthüllung des wirklichen Inhaltes dieses kirchenmusikalischen Gesetzeskanons werden dazu beitragen, „den passiven Widerstand" (der bis heute anzudauern scheint!) zu brechen und das *Motu proprio* als das anerkannt sein zu lassen, was es ist, „der Leuchtturm, an dem man sich unter den Stürmen der Praxis immer wieder orientieren kann." In kurzen, aber trefflichen Zügen streift Wagner die bezügliche Literatur und wägt mit der absoluten Sicherheit des Kenners Usus und Abusus in Theorie und Praxis aneinander ab. Was in den Seiten 65—71 steht, ist bisher noch gar nie und von keiner Seite erkannt oder beachtet worden, und doch hat die im Banne der kirchenmusikalischen Rubrik betriebene Kirchenmusik unnötigerweise oft Verdruß geschaffen und Mark und Geist der *Musica sacra* gelähmt. Nicht weniger als der Abschnitt „Aufgabe der Kirchenmusik" interessieren die gründlichen und geistvollen, mitunter auch energischen Darlegungen über die Eigenschaften derselben. Eingestreute Notenbeispiele hier und besonders in der Partie über „Gattungen der Kirchenmusik" lassen den feinfühligen Ästheten und Kritiker in derselben Stärke wie den gereiften und überlegenen Historiker Satz um Satz erkennen, und wo es nottut (S. 90, 98 Anm. 3), findet das mit so viel Geist, Ernst und Würde arbeitende Buch auch das rechte Wort für Richtigstellung, Tadel und Zurückweisung. Wer das Verhältnis zwischen *Graduale Romanum (Medicaea)* und *Editio vaticana* oder jenes von Melodie und Text im syllabischen oder melismatischen Choral noch immer nicht kennt, wer den Wunderbau der klassischen Vokalpolyphonie und ihre Vorzüge am neueren Kirchenstil einschließlich der Instrumentalmusik abwägen will, vertiefe sich in die §§ 10—13, um von dem Wahne geheilt zu werden, daß in der Kirchenmusik die Praxis und die Rücksicht auf die Praxis alles, oder daß nur die „Kunst" alles, das Alte aber und die Geschichte nichts sei. Das *Motu proprio* gibt denen nicht recht, die nur Choral und Palestrinastil in der Kirche gelten lassen wollen, aber wer alle Produkte einer gärenden und unreifen Entwicklung mit dem Hinweis auf das kirchenmusikalische Gesetzbuch decken wollte, würde den offenkundigen Sinn desselben verbeugen und dem Mißbrauch ausliefern. Die letzten drei Paragraphen befassen sich mit den wichtigsten liturgischen Funktionen im allgemeinen (§ 14), dem Hochamt (§ 15) und der Vesper (§ 16). Sie zeigen, daß unsere chorische Praxis, abgesehen von zahllosen Verstößen und Unsicherheiten, noch immer nicht genügend einheitlich und vorschriftsgemäß ist. Besonders lehrreich sind die einzelnen

Abschnitte über die Teile des Hochamtes und der Vesper und deren gesangliche Ausführung.

Das wie kein anderes auf der Höhe der Zeit und vor allem auf der Höhe seiner Aufgabe stehende Buch wird wohl bald allbekannt sein und Auflagen und Übersetzungen erleben. Möchten vor allem die Berufenen, die Priester und Chorregenten, sich eiligst darum umsehen. Dr. Sigl.

Weinmann, K., Das Konzil von Trient und die Kirchenmusik. Eine historisch-kritische Untersuchung. Leipzig, Breitkopf & Härtel. 5 *M*, gebunden 7.50 *M*.

„Der neue *Codex iuris canonici* (1917) übernimmt den einzigen Kanon, den er für die Kirchenmusik aufstellt, fast wörtlich aus den Beschlüssen des Konzils von Trient. Darum ist es für Kirchenrecht, Kirchengeschichte und Kirchenmusik gleich wichtig, die Stellung des Tridentiner Konzils zur Kirchenmusik kennen zu lernen. Zwar spielt das Konzil in wissenschaftlichen und populären Werken, die sich ausführlich oder vorübergehend mit der Kirchenmusik beschäftigen, von jeher eine feste und wichtige Rolle; schürft man aber tiefer oder wirft gar die Frage nach der inneren Begründung der Konzilsbeschlüsse auf, so versagen die Autoren. Kein Wunder auch, denn eine quellengemäße und zusammenfassende Untersuchung über unsern Gegenstand liegt bisher noch nicht vor. Seitdem der päpstliche Kapellmeister Giuseppe Baini am Anfang des 19. Jahrhunderts in seiner ehemals monumentalen, heute aber veralteten Palestrina-Biographie wertvolle Beiträge hiezu gegeben hat, ist die Forschung diesem Problem nicht mehr näher getreten. Dem Direktor der Regensburger Hochschule für katholische Kirchenmusik, Prälat Dr. Haberl, der uns als Herausgeber der Werke Palestrinas wichtige Veröffentlichungen aus römischen Dokumenten geboten hat und der wie kein zweiter zur Lösung der Frage befähigt gewesen wäre, hat der Tod die Feder aus der Hand genommen.

Eine Untersuchung unseres Gegenstandes muß sich auf zwei Gebieten bewegen, dem historischen und dem musikalischen bzw. kirchenmusikalischen, soll ein endgültiges Resultat erzielt werden. Dadurch wurden Gang und Einteilung der Arbeit bestimmt: der I., kirchengeschichtliche Teil hat eine quellengemäße Darstellung der kirchenmusikalischen Verhandlungen auf dem Konzil und in der Kardinalkommission von 1564/65 zu liefern, der II., musikkritische Teil deren innere Begründung in den kirchenmusikalischen Zuständen vor und während des Konzils; im einzelnen obliegt diesem II. Teil eine Untersuchung der Kompositionen, ihrer Texte und Ausführung. Ein III. Teil handelt von der sog. Rettung der Kirchenmusik durch Palestrina und seine *Missa Papae Marcelli*; an der Legende, die katholische und akatholische Publikationen bis zur Gegenwart fast ausnahmslos durchzieht, durften wir nicht vorübergehen.

Vorliegende Studie ist aus den Quellen gearbeitet, die dem Verfasser seiner Zeit in römischen Bibliotheken und Archiven, in Pierluigis Vaterstadt Palestrina und, soweit es notwendig war — gerade noch wenige Wochen vor Kriegsbeginn —, in anderen ausländischen Bibliotheken in dankenswerter Weise zur Verfügung gestellt wurden.“ (Aus dem „Vorwort“.)

Huber, Dr. Kurt, Ivo de Vento (ca. 1540—1575). Lindenberg (Allgäu), Schwarz.

Seit langem ist mir eine so fleißige und gehaltvolle Dissertation nicht mehr unter die Hände gekommen wie die vorliegende. Fleißig und gehaltvoll nicht bloß in der Erforschung und Verarbeitung des bio-bibliographischen Materials, sondern besonders in den gefundenen Resultaten. Und hieher rechne ich, um es gleich vorwegzunehmen, in erster Linie das dritte Kapitel über die sogenannte „*Musica reservata*“, das ganz neue Ausblicke über Kompositions- und Ausführungsstil der Acapella-Musik des 16. Jahrhunderts eröffnet. Hatte Ivo de Vento in seinen Stellungen am Münchener und Landshuter Hofe auch nicht gerade eine führende Rolle inne, so spiegelt sich in seiner Biographie doch ein Stück Zeitgeschichte, und der Vorläufer Lechners und Haßlers, der mit den Meistern seiner Zeit als Schüler Merulos in Venedig in Fühlung steht, bildet in seinen Werken, speziell der Motette und dem deutschen Lied, ein schätzenswertes Glied in der Entwicklung der Musik der damaligen Zeit, und deswegen wird in Zukunft kein Musikstudierender an unserem „Doppelmeister“ (vgl. auch des Verfassers methodologische Studie in der Sandberger-Festschrift S. 170: „Die Doppelmeister des 16. Jahrhunderts“) und seiner Biographie vorübergehen dürfen.

So sehr ich des Verfassers feingeglätteten und gefälligen Stil besonders rühmend hervorheben muß, so scheint mir Dr. H. doch manchmal etwas kurz und rasch mit seinem Urteil; so z. B. schreibt er S. 31: „Denn von den dort (sc. Sessio XXII — nicht XXVII — des Trienter Konzils) gerügten Mißständen ist offenbar (!) in der uns erhaltenen Musik der päpstlichen Kapelle kaum eine Spur (!) zu entdecken.“ Ich habe in meiner eben erschienenen, historisch-kritischen Untersuchung „Das Konzil von Trient und die Kirchenmusik“ (Leipzig, Breitkopf & Härtel, siehe oben) das Gegenteil nachgewiesen. Kleine Versehen und Druckfehler sind für eine Neuauflage leicht zu berichtigen, z. B. S. 27: Constanzo statt Costanzo (zweimal); S. 59, Anm. 3 fehlt die Seitenangabe; S. 90 ist des Petit Coclicus — in der Anm. 2 heißt er Pedit Coclius — „*Compendium Musices*“ mit 1551 statt 1552 datiert; ebenso muß es S. 112 wohl richtiger heißen „aus dem Jahre 1573 ff. und in der Anm. 2: Sandberger, Beiträge III, S. 310 usw.

Wenn das Werk einmal vollständig in gleich splendider, für die jetzigen Zeitverhältnisse geradezu prächtiger Ausstattung vorliegt, dann kann die Münchner Schule auf die Arbeit ihres Schülers mit berechtigtem Stolze blicken.

Festschrift, zum 50. Geburtstag Adolf Sandberger überreicht von seinen Schülern. München, Zierfuß. 20 *M*.

Am 19. Dezember 1914 hätte die Festschrift dem Jubilare überreicht werden sollen, doch der unselige Krieg hat ihr Erscheinen leider erst jetzt möglich gemacht. Sie stellt sich unseren Liliencron-, Riemann-, Kretzschmar-Festschriften würdig an die Seite, daher hat der *spiritus rector* derselben, Prof. Kroyer, Sorge getragen; Kroyer spendete auch den umfangreichsten

und wohl auch wertvollsten Beitrag, die „*Musica speculativa* des Magister Erasmus Heritius“, die er dem Kod. 752 der Münchener Universitätsbibliothek entnahm und mit gewohnter Akribie und Gelehrsamkeit kommentiert. Ein fast ganz unbekannter spanischer Meister des 16. Jahrhunderts, Juan Esquivel, wird das Interesse des Kirchenmusikers gewinnen; aus den Notenbeispielen, die der Verfasser A. Geiger mitteilt, hört man fast Palestrina und Victoria herausklingen, doch läßt seine Textunterlage viel zu wünschen übrig. K. Hubers Beitrag über „die Doppelmeister des 16. Jahrhunderts“ haben wir bereits (S. 150) erwähnt. Schade, daß der durch die Zeitverhältnisse bedingte, etwas hohe Preis die Verbreitung der wertvollen Schrift vielleicht hindern wird.

Schwartz, Rud., Jahrbuch der Musikbibliothek Peters. 25. Jahrgang. Leipzig, C. J. Peters.

Das altbewährte „Peters-Jahrbuch“ trägt heute den Silberkranz an der Stirne; darum unseren herzlichsten Glückwunsch dem Verlag, der im edlen, opferbereiten Sinn, unterstützt durch eine treffliche Redaktion, seine Schöpfung in den Fährlichkeiten der Zeiten nicht nur nicht hat untergehen lassen, sondern sie neuer Blüte entgegenführte. Was die Musikbibliothek in dem verflossenen Vierteljahrhundert für die Musik und ihre Wissenschaft geleistet, das können die rund 100000 Besucher und Benützer am besten bezeugen, denen die 18000 Bände der Bibliothek und ihre sonstigen Einrichtungen eine reiche Quelle des Studiums und des Wissens wurden. Den Inhalt des vorliegenden Jahrganges bestreiten wiederum unsere ersten Fachgelehrten. Für den Kirchenmusiker kommt in erster Linie der Aufsatz Prof. Wagners über „die Koloratur im mittelalterlichen Kirchengesang“ in Betracht, dem Beiträge von Sandberger, Kretzschmar, Abert, Friedländer über weltliche Musik folgen. Die übliche, mit peinlichster Sorgfalt vom Herausgeber Prof. Schwartz ausgearbeitete Bücherschau beschließt den Jubiläumsjahrgang.

v. d. Pfordten, H., Mozart. 2. Aufl. (41. Bändchen der Sammlung „Wissenschaft und Bildung“).
— — Carl Maria v. Weber. 149. Bändchen.

Schering, A., Musikalische Bildung und Erziehung zum musikalischen Hören. 85. Bändchen. Leipzig, Quelle & Meyer, je 2.50 *M*.

Prof. v. d. Pfordtens „Mozart“, der nunmehr in 2. Aufl. erscheint, haben wir in dieser Zeitschrift bereits früher besprochen. Seit der 1. Auflage (1908) ist die Mozartforschung durch die Franzosen Wyzewa und Saint-Foix teilweise auf neue Grundlagen gestellt worden; der Verfasser kann sich jedoch — wie er im Vorwort (S. VI) schreibt — „nicht dazu entschließen aus der Reihe derer zu treten, die auf Jahn und Köchel fußen“, und lehnt deshalb auch Schurigs Mozartwerk ab (vgl. *Musica Sacra* 1919, S. 79), das „so ziemlich alles auf den Kopf stellt, was als allgemeine Auffassung seit Jahren gelten durfte“. Im Rahmen und Geiste der Mozartbiographie ist auch des Verfassers Carl Maria v. Weber geschrieben, den er bereits in seiner „Deutschen Musik“ (ebenda 1917) kurz behandelt hat (S. 185 ff.). Prof. Scherings ausgezeichnetes Bändchen „Musikalische Bildung“ erschien mitten im Kriege, wo es „nicht nur in der Heimat, sondern auch in Etappe und Schützengraben fleißig gelesen wurde“ (Vorwort) in 2. Aufl., und heute liegt es schon in 3. Aufl. vor, ein Zeichen, daß musikästhetische Schriften einen guten Nährboden und reges Interesse finden. Auch der Kirchenmusiker wird aus dem prägnanten und zuverlässigen Werkchen vieles lernen können. (Vgl. hiezu auch: A. W. Cohn, „Das Erwachen der Ästhetik“, Zeitschrift für Musikwissenschaft, August-Heft 1919, S. 669 ff. und über Scherings Buch S. 672, 676 und 679.)

Möllersmann, Arn., *Vesperae et Completorium Officii parvi Beatae Mariae Virginis. Notis musicis iuxta Antiphonale Romanum additis. Editio* Schwann C 10. Preis geb. 3 *M*.

P. Johner hat eine Ausgabe dieses Offiziums — namentlich für Frauenklöster — schon längst angeregt; die Firma Schwann hat diese Anregung nun in die Praxis umgesetzt und wird damit einen guten Absatz erzielen.

Biehle, Joh., Beiträge zur musikalischen Liturgik. Mit Bilderschmuck. Als Handschrift gedruckt.

Prof. Biehle schreibt in der Einführung: „Die vorliegende Sammlung liturgischer Feiern bildet einen Ausschnitt meines Strebens während der langjährigen Wirksamkeit als Kirchenmusiker. Die Gestaltung und Ausarbeitung, die Vorbereitung in den Proben mit den Sängern des Kirchenchores und schließlich das gemeinsame Erleben dieser musikalischen Gottesdienste mit der Gemeinde erfüllte mich stets mit einer Freude, die nur der zu empfinden vermag, der von der Mission echter Kunst im Dienste der Kirche voll beseelt ist.“ Schöne Worte, an denen auch der katholische Kirchenmusiker sich erheben kann. Die Ausstattung der Schrift, sowie die mit feinem Verständnis gewählten Bilder, sind prächtig.

Eschweiler, Fr., Kleines Tonkünstler-Lexikon. (8./9. Bändchen der „Musikbücherei“) Köln, Tonger. 3 *M*.

Wie Referent schon früher ausführte, hat die Tongersche Sammlung mit ihren historischen Bändchen wenig Glück, und zwar deswegen, weil der betreffende Herausgeber seiner Materie nicht gewachsen ist (vgl. z. B. das Referat über das 4./5. Bändchen: Girschner, Repertorium der Musikgeschichte, *Musica Sacra* 1917, S. 145). Das gleiche ist bei vorliegendem Bändchen der Fall: eine Unmenge ganz bedeutungsloser und ephemerer Namen, eine Reihe von führenden Musikern fehlt, bei unseren großen Meistern der altklassischen Acapella-Periode ist Irrtum auf Irrtum gehäuft; man vergleiche z. B. nur einige Daten: Palestrina geboren 1520 (!) — dieses Geburtsdatum wurde noch von keinem einzigen Musikhistoriker festgehalten; Palestrina wurde 1525 geboren; — Viadana 1564—1845 — selbst wenn letzteres Todesdatum ein Druckfehler ist und 1645 heißen soll, ist es falsch und längst zum alten Eisen geworfen; Viadana starb 1627 usw. Mit solchen Büchern wird unseren Musikstudierenden und Freunden der Musik nichts genützt, sondern nur geschadet; sie müssen entschieden abgelehnt werden.

II. Kompositionen

Diebold, Joh., Opus 101, *Missa solemnis i. h. b. Reginae pacis* für vier- und mehrstimmigen gem. Chor mit Orgel. Düsseldorf, L. Schwann. Partitur 5 M, Stimmen je 75 ₰.

Die *„Missa i. h. Reginae pacis“* ist als Festmesse gedacht und als solche wird sie ihre Wirkung nicht verfehlen, namentlich in jenen Stellen, die der Komponist *ad hoc* eigens zugeschnitten hat (vgl. die Titelangabe für vier- und mehrstimmigen gem. Chor). Ich habe diese zufälligen Füllstimmen von jeher als unorganischen Zuwachs — schon aus praktischen Gründen — angesehen und so auch hier; entweder vierstimmig oder sechsstimmig. Doch abgesehen von diesen grundsätzlichen Dingen, weist die schöne und klangvolle Messe, die in einem gemäßigt modernen Stil auftritt, bedeutsame Qualitäten auf. Die Art, wie Diebold hier schreibt, erinnert mich viel an unseren leider zu früh verstorbenen, ausgezeichneten Ludwig Ebner, namentlich an seine beiden prächtigen vierstimmigen Orgelmessen *„De Spiritu Sancto“* und *„In Nativitate Domini“*, mitunter auch an Stehle und Witt (vgl. z. B. *Et unam sanctam catholicam at apostolicam Ecclessiam)*, ohne damit irgendwie sagen zu wollen, der Komponist habe diese Meister kopieren wollen. (Man kann heutzutage bei Referaten in den Ausdrücken nicht vorsichtig genug sein!) Das Thema der Messe, das zuerst in Moll verarbeitet wird, beim *Sanctus* usw. in Dur zu bringen, war ein glücklicher Gedanke. Größeren Chören mit gutem Stimmenmaterial (hohe Soprane!) ist die Festmesse warm zu empfehlen.

Faist, Dr. A., Opus 41, 10 Marienlieder. Gedichte von Auguste Poestion für vierstimmig. gem. Chor. Graz, Styria. Partitur 2.50 M, Stimmen je 70 ₰.

Der Komponist hat sich in letzter Zeit mit besonderer Vorliebe auf das deutsche Kirchenlied geworfen — ich verweise z. B. auf sein Op. 18, 20, 22, 24, 27, 31, 32, 35 — und damit unsern Chören eine Reihe von schönen und würdigen Gesängen geboten. Auch die vorliegenden 10 Marienlieder, die durchgehends neue Texte aufweisen, tragen diesen Charakter; freilich werden gute und geschulte Chöre nach mehr polyphonem Satze verlangen, der auch jene Weichheit, die der harmonische Satz, besonders bei der Liedform, in sich birgt, nicht in so aufdringlicher Weise aufkommen läßt.

Nekes, Franz, Opus 60, *„Missa O sacrum conivium“* für achtstimm. gem. Chor. Düsseldorf, L. Schwann. Partitur 6 M. Stimmen je 50 ₰.

Wenn ein Verlag in dieser Zeit es wagt, eine achtstimmige Messe zu edieren und noch dazu in so splendider Form wie bei dem vorliegenden Werk, das auch bei dem heimgegangenen Meister die helle Freude auslösen würde, so verdient er unsere uneingeschränkte Hochachtung. Daß die Komposition im altklassischen Stil geschrieben ist, wird bei Nekes nicht überraschen, der darin Meister war. Eine andere Frage ist die, ob der achtstimmige polyphone Satz, der auch hier auf dem Prinzip des Doppelchores aufgebaut ist, jene Wirkung auslösen wird, die man oft erwartet; das aber kann nur eine Aufführung erweisen. Jedenfalls ist das großangelegte Werk ein würdiges Seitenstück zu des Komponisten sechsstimmigen *Missa „O crux ave“*, zwei Prunkstücke für bessere und größere Chöre.

Griesbacher, P., Deutschlands Notruf. Gedicht von H. Eschelbach. Op. 201a für vierstimm. Männerchor. Op. 201b für vierstimm. gem. Chor. Regensburg, Fr. Pustet. Partitur 1.80 M. Stimmen je 20 ₰.

Das tiefinnige und zugleich flammensprühende Gedicht Eschelbachs hat in vorliegender Komposition eine ebenbürtige Vertonung gefunden. Daraus geht schon hervor, daß das dramatisch aufgebaute Opus nicht für Chöre geschaffen ist, die den Liedertafelstil gewohnt sind, sondern für Chöre, die dem Stimmenmaterial und dem Vortrag nach auf der Höhe stehen; für sie bedeutet das Op. 201 eine „Nummer“.

Reimann, Wolfg., Ernste Gesänge nach Gedichten von Gustav Schüler für eine mittlere Singstimme und Klavier oder Orgel. Berlin W. 35, A. Stahl. Op. 1 und 3, Zwei ernste Gesänge, je 1.80 M. Op. 2, Drei geistliche Lieder, 2 M.

Trotzdem Op. 1—3 auf dem Titelblatt steht, spricht hier einer zu uns, der etwas zu sagen hat: eine innige und fein abgewogene Kantilene, umrahmt von einer charakteristischen, selbständigen Begleitung, zeichnet die modern empfundenen Lieder besonders aus.

Von den ehemaligen Schülern der Kirchenmusikschule Regensburg fanden außer den im Juni-Heft (S. 96) bereits gemeldeten noch folgende Herren Anstellung:

- Behner Jos., Chordirektor, Lengsdorf b. Bonn am Rhein.
- Drescher Jos., Chorrektor, Neustadt, Oberschlesien.
- Hagenunger Jos., Chorregent und Organist an Maria Hilf, Freiburg (Breisgau).
- Kraus Karl, Stadtpfarrorganist, Neumarkt (Oberpfalz).
- Machwirth Jos., Chorregent und Organist, Schloß Kleinheubach b. Miltenberg a. Main.
- Spallek Bertr., Chorrektor, Brieg, Oberschles.
- Weinmann Andreas, Gesanglehrer an der Realschule Amberg.
- Zunhammer Engelb., Chorregent und Organist, Pfeffenhausen (Niederbayern).

Druck und Verlag von Friedrich Pustet in Regensburg



MUSICA SACRA

Monatschrift zur Förderung der katholischen Kirchenmusik

Begründet von Dr. F. X. Witt, herausgegeben von
Prof. Dr. phil. & theol. Karl Weinmann
∴ Direktor der Kirchenmusikschule Regensburg ∴

52. Jahrg. 1919 **11. Heft / November**

P. Magnus Ortwein O. S. B. †

Von Franz X. Gruber, Chordirektor in Meran

Am 2. Okt. ist wieder einer von uns gegangen, den wir zu den ehrwürdigen, alten und besten Kämpfern für eine würdige Musik im Hause des Herrn zählen durften, wieder ist ein Leben abgeschlossen, das sich von frühester Jugend an bis in die letzten Lebenswochen ununterbrochen in den heiligen Dienst der *Musica sacra* gestellt und vieles und großes in diesem Gotteswerke geleistet hat. Möge es dem Schreiber dieser Zeilen deshalb gestattet sein, aus dem umfassenden Wirkungskreise des guten, seligen P. Magnus Ortwein als Ordensmann, Professor und Direktor jene Tätigkeit in dankbarer Erinnerung zu erhalten, die ihn uns als begeisterten, unermüdlich schaffenden und außergewöhnlich begabten Kirchenmusiker zeigt.

P. Magnus ist geboren als Sohn eines braven, tüchtigen Lehrerorganisten zu Laatsch im Vintschgau und zeigte gar bald sein reiches Talent für Musik, das der brave Vater auch alsbald zu schulen und zu bilden begann. Mit einer klangvollen Diskantstimme begabt, sang der aufgeweckte Knabe zuerst zu Hause in der Kirche, dann, nach Meran ins Gymnasium geschickt, im Anstaltschore treffsicher und mit Ausdruck die Sopransoli so mancher damals zeitgemäßen „lustigen" Messen mit einer Freude und Begeisterung, die ihm in späteren Tagen manches Witzwort und mitleidiges Lächeln entlockte. Auch in der Instrumentalmusik tat der fleißige Student sich um und spielte in einem von P. Johannes im Jahre 1863 zusammengestellten kleinen Orchester bereits die erste Geige. Selbstverständlich hatte er sich längst auch mit der Orgel vertraut gemacht und galt als gewandter und feinfühliger Organist, der seine immense kontrapunktische Fertigkeit besonders in fein ziselierten Vor- und Nachspielen leuchten ließ, die er häufig sogar schriftlich ausarbeitete, diese Praxis allen seinen zahlreichen und hervorragenden Orgelschülern stets empfehlend und sie dadurch zum selbständigen, freien Präludieren anleitend. Nichts konnte ihn mehr anwidern, als das sogenannte „Orgelgeschmuse" bei erfindungsarmen „Akkordarbeitern" auf der Orgel. Aus dem Diskantsängerlein war mit der Zeit ein kräftiger Tenorsänger geworden, und seine hohe, helle Tenorstimme blieb ihm treu bis ins späte Alter. Wer erinnert sich nicht mit Freude des Eindruckes, den seine Stimme und sein fein pointierter Vortrag z. B. beim Gesang der Passion in der Stadtpfarrkirche gemacht, wenn er so lebendig und plastisch die Worte des Evangelisten gestaltete, daß man schier die betreffende Szene des heiligen Dramas mit Augen sah. Sie ist verstummt die jubelnde Verkünderin der Auferstehung im *Exultet* und *Haec dies* in der Pfarrkirche, dann im St. Leonhardskirchlein und in der Spitalkirche, wo P. Magnus noch in diesem Jahre sein „Christus ist erstanden" mit der altdeutschen Melodie in heller Osterfreude in die Kirche hinausjubelte. Dabei verfügte P. Magnus über eine derart ausgebildete Fistelstimme, daß er auch als Dirigent des Gymnasialchores die „schwimmenden" Soprane und Alte schnellstens auf den Weg der Pflicht zurückzuführen imstande war, oder aber dem zu wenig

ausdrucksvollen Vortrag kräftige Lichter aufzusetzen vermochte. Sein feines Ohr und das absolute Gehör, das ihm zu eigen war, sind ja altbekannt und setzten seine Freunde und Schüler oft in berechtigtes Erstaunen und kamen bei Orgel- und Glockenprüfungen ihm bestens zu statten.

Im Jahre 1876 endgültig als Professor ins Gymnasium eingetreten, übernahm P. Magnus nun auch den Gymnasialchor, denselben rasch reorganisierend und zu einer Höhe führend, die der kritische und anspruchsvolle Gründer des deutschen Cäcilienvereines, Dr. Franz X. Witt, bei wiederholten, längeren Besuchen in Meran öffentlich in seinen Blättern als staunenswert und beispielgebend erklärte. Mit voller Kraft setzte sich Professor Ortwein für die Reform der Kirchenmusik in Wort, Schrift und Tat ein, und seinem Bemühen ist es zu danken, daß auf vielen Chören des Burggrafenamtes ein besserer Geist und damit ein würdigeres Repertoire sich einbürgerte. Es dürften nur wenige Chöre dieser Gegend zu finden sein, denen P. Magnus nicht mit Rat und Tat beigesprungen wäre. Wie viele Gradualien, Offertorien, Lieder hat er doch geschaffen auf Bitten eines Chorleiters, der zum Patrozinium, zu einer Primiz, zur Visitation des Bischofs usw. in Verlegenheit war um den treffenden Text. P. Magnus hat geholfen, schnell, gut und billig, um ein „Vergelt's Gott". Der Schreiber dieser Zeilen dankt hier gerne und herzlich dem stets hilfsbereiten Freunde ins Grab hinein für alle Güte und Gewogenheit, mit der er ihn und seine Anliegen stets aufgenommen und durch Gewährung derselben erfreut hat. Auch für den Gymnasialchor schuf P. Ortwein zahlreiche Stücke, welche in ihrer Gediegenheit und Zweckmäßigkeit gar wohl verdienten, gesammelt und herausgegeben zu werden. Durch die ideale Führung seines Chores hat der Verstorbene nicht nur den jeweiligen Besuchern des Gymnasialgottesdienstes erhebende Stunden der Erbauung und heiligen Freude bereitet, ihren kirchenmusikalischen Geschmack geläutert und gebildet, er hat auch in nicht wenigen seiner musikalisch reicher begabten Schüler den Grund zu gediegener kirchenmusikalischen Bildung gelegt, die sie befähigt, heute bereits einen geachteten Namen in dieser Hinsicht zu haben. Ich nenne als Beweis die Gebrüder P. Magnus und Eduard Köll, Dr. J. Lechthaler in Wien, Kooperator Alois Bauerschafter und seinen Amtsnachfolger als Dirigent des Gymnasialchores P. Hermann Pirpamer.

In seiner Liebe zur Reform der Kirchenmusik war P. Magnus natürlich auch, wie schon erwähnt, ein warmer Freund und Förderer des Allgemeinen deutschen Cäcilienvereines, mit dessen Gründer, Dr. Witt, ihn eine herzliche Freundschaft verband, der auch die kräftige und seinerzeit vielbesprochene polemische Schrift: „Über Sprachgesang" ihr Entstehen verdankt. P. Ortwein nimmt in derselben den von Domkapellmeister Weber von Mainz, dem späteren Scharfrichter des Weihnachtsliedes „Stille Nacht, heilige Nacht", ungerecht und gehässig angegriffenen Generalpräses Dr. Witt in Schutz und verteidigt ihn mit seiner ruhigen, aber gerade deshalb trefflich sitzenden Dialektik aufs gründlichste. In den Musikbeilagen des Vereines veröffentlichte der Selige zahlreiche Werke seiner Komposition, darunter seine so praktischen 5–6stimmigen Gradualien und sein herrliches *„Veritas mea"* für sechsstimmigen gemischten Chor und Orgel, das er auf Bitte des Schreibers dieser Zeilen für den Meraner Pfarrchor mit einer achtstimmigen Bläserbegleitung ausstattete. Auf den Generalversammlungen des Vereines erschien P. Magnus nach Möglichkeit gerne und beteiligte sich auch an den Debatten in seiner wortkargen, aber geistreichen Art ersprießlichst. Bei der großen Generalversammlung in Innsbruck 1911 hielt Ortwein eine glänzende Festrede über „Instrumentalmusik", in der er den ängstlichen Hütern des heiligen Feuers der „Nur-Vokalmusik" geistvoll und witzig seinen und der kirchlichen Autorität Standpunkt klarlegte. Auch bei den Diözesanversammlungen des Trienter deutschen Cäcilienvereines sprach P. Magnus des öfteren in instruktiven Worten über praktische Fragen der Kirchenmusik.

Hatte P. Magnus bislang sich beinahe ausschließlich mit Kompositionen von Vokalgesängen mit und ohne Orgelbegleitung betätigt, so blieb es seinen späteren Lebensjahren vorbehalten, ihn auch als Schöpfer groß angelegter Instrumentalwerke kennen zu lernen. Zwei große Messen für gemischten Chor und großes Orchester, die erste

in hon. Ss. Trinitatis, die zweite Marien-Messe betitelt, überraschten die kirchenmusikalische Welt in erfreulichster Weise. Anlehnend an die von R. Wagner eingeführte Verwertung von Leitmotiven hat P. Magnus jedem seiner Orchesterwerke auch ein oder mehrere solcher „Motive“ zugrunde gelegt, die er, sie meistens liturgischen Gesängen entnehmend, dann in meisterhafter Kontrapunktik in Chor und Orchester verwebend zu einem Gebilde gestaltet, vor dem auch der gebildetste Musiker, z. B. Hofkapellmeister Mottl in München hier zu Ostern 1919, in Hochachtung sich beugt. Außer dieser thematischen Polyphonie gebraucht der Komponist aber noch die sogenannte ihm ganz ureigenste, „rhythmische“ Polyphonie, das ist das Bestreben, auch in der rhythmischen Gestaltung der Themen reichste Abwechslung eintreten zu lassen. Es lacht dem kundigen Leser dieser Partituren das Herz im Leibe, schaut er die geistvolle Arbeit nur mit dem Auge. Da blitzt es auf an allen Ecken und Enden; den Hauptmotiven reihen sich an charakteristischen Stellen Nebenmotive, dem Choral oder alten Kirchenliedern entnommen, ein. Jede Stimme des Chores, jedes Instrument des zwanzigzeiligen Orchesters geht seine eigenen Wege und doch dienen sie alle dem einen, großen Zwecke: das heilige Wort der Liturgie zu verklären und zu umkleiden. Den Singstimmen, als den Trägern des heiligen Textes, fällt die erste Aufgabe zu, aber das ganze Orchester „singt mit“, keine Stimme darf fehlen, so ist's die Intention des Meisters. Erstaunt und überrascht hört der Zuhörer diese Tonflut zuerst an sich vorüberrauschen, allmählich jedoch und bei öfterem Hören erschließen sich auch dem musikalisch minder Gebildeten die Schönheiten dieser Musik, wenngleich die ganze Wunderwelt des Werkes wohl nur der glückliche Dirigent oder der Besitzer einer Partitur mit Aug' und Ohr zu erfassen vermag. Dem Schreiber dieser Zeilen waren es Stunden erhabensten Genusses, wenn er diese Werke P. Ortweins, oft in Gegenwart des regungslos lauschenden Schöpfers, aufführen durfte und aus dem warmen Händedruck nach der Aufführung die frohe Gewißheit erhielt, auch dem Komponisten eine Freude bereitet zu haben. Außer den zwei großen Messen in *C* und *H*-Moll schuf P. Ortwein noch eine gleich groß angelegte Lauretanische Litanei in *A* (Thema: das Lourdeslied), die auch wiederholt an den Stundgebetstagen zur Aufführung kam und — welch schöner Abschluß der kompositorischen Tätigkeit — ein Te Deum, bestimmt zur Siegesfeier des unglücklichen Vaterlandes, das in Partitur fertig vorliegt und die gleiche geniale Faktur zeigt, wie die Messen und die Litanei.

Von kleineren Orchesterkompositionen, die größtenteils speziell für den Meraner Pfarrchor geschrieben und auch demselben gewidmet worden, wären zu nennen die beiden *Tantum ergo* in der gleichen Besetzung wie die Messen, ein Graduale *Viderunt* für die dritte Messe des Weihnachtsfestes für gemischten Chor und zwölfstimmigen (dreifaches Quartett) Bläserchor, die überaus zarte und meisterliche kleine Orchestrierung zu *„Victimae paschali“* von Mitterer, und zu des gleichen Komponisten Pfingstsequenz *Veni Sancte Spiritus* für Streichquintett, wobei P. Magnus in staunenswerter Kleinkunst und strengster Unterordnung unter das Bestehende ganz einzigartig W. A. Mozarts *„Ave verum corpus“* thematisch hineinflicht. Auch zu Mitterers so lieblichem und wunderschönem Rosenkranz-Offertorium *„In me gratia“* hat P. Magnus einen Rahmen geschaffen, der die Poesie der ursprünglichen Komposition in lieblichster Weise heraustreten läßt. Während des Weltkrieges schrieb P. Magnus, um auch noch auf sein Schaffen in weltlichen Kompositionen hinzuweisen, eine kleine Paraphrase über die alte österreichische Volkshymne in thematischer Verbindung mit der deutschen Hymne und der „Wacht am Rhein“, die zwar von der Kurkapelle angenommen, aber leider nicht mehr zur Aufführung kam.

Nun ist die Feder der Meisterhand entfallen. Trauernd stehen wir an seinem Grabe, aber der Geist des Verstorbenen spricht in seinen Werken tröstend zu uns. An seiner Liebe und Begeisterung für die *Musica sacra* werden wir uns erwärmen, die Verehrung für ihn wird uns befähigen, Pioniere des Schaffens dieses gottbegeisterten Mannes zu sein und seinen noch wenig bekannten Meisterwerken jene Stelle und Wertschätzung in der kirchenmusikalischen Welt zu verschaffen, die sie in ihrer genialen Eigenart vollauf verdienen. *Ave pia anima!*

Ratschläge für Organisten

III. Verwendung der Orgel (Fortsetzung)

Die Orgel wird beim Gottesdienste verwendet a) zur Unterstützung des Gesanges (Chor-, Solo- und Volksgesanges), b) zu selbständigen Vorträgen.

Bei Begleitung von Chorgesängen hat der Organist streng zu unterscheiden, ob die Orgel als bloße Stütze und Verstärkung oder als ein obligater Teil dem Gesange beigegeben ist. Im ersten Falle darf die Orgel das untergeordnete Verhältnis nicht umgehen und sich so wenig als möglich abgesondert vom Gesange geltend machen. Zu einem schwach besetzten Chore werden zu diesem Zwecke wenige 8' Labialstimmen schon ausreichen, während ein starker Chor leicht einige 8', ja sogar 4' Labialstimmen oder auch sogar 8' Zungenstimmen verträgt, ohne die der Orgel vorgezeichnete Grenze zu überschreiten. Bei polyphoner Schreibweise und in tiefer Lage wird man aber von den 16' am besten Umgang nehmen.

Ein gut einstudierter Vokalsatz wird ohne Orgel stets von schönerer Wirkung sein und wir möchten diesen instrumentalen Unterbau in der Regel nur dann empfehlen, wenn schwache, unsichere Sänger diese Brücke benötigen. Jedenfalls wird der Zuhörer bei dem steifen, starren Orgeltone auf ein feines An- und Abschwellen der Singstimmen verzichten müssen; bei Stellen, wo der Chor in pp ausklingt, sollte die Orgel oder doch wenigstens das Pedal schweigen, da letzteres kein pp aufkommen läßt.[1]

Je mehr aber der Orgel eine selbständige Rolle zugeteilt wird, desto mehr wird bei der Registrierung darauf Rücksicht zu nehmen sein: sie hat in diesem Falle nicht nur ihre Tonstärke zu entfalten, welche sich von schwachen und mittelstarken Stimmen bis zum vollen Werke steigern kann, sondern sie muß auch in den Klangmischungen (Klangfarben) den Charakter des zum Vortrage kommenden Stückes zum Ausdrucke bringen. (Betreffs der 16' s. oben.)

Bei Begleitung von Sologesängen[2] genügt oft Gedackt 8' oder eine noch sanftere Stimme; jedoch können auch bei einer nicht besonders starken Stimme zwei und noch mehr 8' gezogen werden. Die Orgel wahre aber stets den Charakter eines begleitenden Instrumentes. Im Falle eine, auf einem besonderen Manuale gespielte Stimme in der Art eines Duettes mit der Singstimme auftritt, soll jene Orgelstimme — die Begleitung wird auf einem schwachregistrierten Manuale gespielt — nicht schwächer klingen als die Singstimme.[3]

Ebenso benötigt der Organist zwei Manuale bei Gesangsbegleitungen, bei welchen die Orgel stellenweise untergeordnet und stellenweise in selbständigen Sätzen auftritt; hier kann der kundige Organist bei ungleich registrierten Manualen die schönsten Effekte erzielen. Bei Orgeln mit einem Manuale muß sich der Organist durch Anziehen und Abstoßen der erforderlichen Orgelstimmen behelfen, was aber unter Umständen erst durch Beiziehung einer zweiten Person möglich wird. — Daß bei all dem Gesagten die Stärke der Singstimmen, die akustischen Verhältnisse, der Charakter des vorzutragenden Stückes usf. wohl zu beachten sind, ist einleuchtend, wie auch die wohlberechtigte Anforderung an die Orgel, den Schattierungen des Gesanges bestmöglich nachzukommen.

Besondere Vorsicht erheischt die in langgehaltenen Akkorden bestehende Orgelbegleitung, soll der starre, gleichmäßig fortklingende Orgelton den Gesang nicht zudecken. Dem Organisten kann daher nicht warm genug ans Herz gelegt werden, den Klangeffekt von der Ferne zu erproben und zu beurteilen.

---

[1] Daß bei Begleitung von Männerchören die im Violinschlüssel notierten Tenorstimmen eine Oktave tiefer gespielt werden müssen, um in derselben Lage zu klingen, wird einleuchten.

[2] Das noch auf so vielen Chören herrschende Verfahren, Mitglieder des Chores durch eingefügte Solos anzuziehen und zu fesseln, ist entschieden vom Übel und durchaus verwerflich. Es ist vielmehr Pflicht der geistlichen Behörde und des Chorregenten, die Verpflichtungen der Sänger durch Belehrung nahezulegen, anstatt den Stolz und Hochmut so mancher aufgeblasenen, eitlen, verhätschelten Menschenseele weiter zu steigern. Die Gefallsucht ringt beim Gottesdienst umsonst um ein Plätzchen. — Während einer unserer Ferienreisen lernten wir einen Chorleiter kennen, welcher jeden Sänger und jede Sängerin mit einem Solo bedachte, mochte auch die Stimme hart und kreischend sein wie eine rostige Türangel.

[3] Gut intonierte Zungenstimmen, wie Klarinett, Oboe, Physharmonika usf., können hier mit viel Wirkung verwertet werden.

Begleitung des deutschen Kirchenliedes

Bei Begleitung des Volksgesanges muß vorerst dem Charakter des zu singenden Liedes durch eine passende Registrierung entsprochen werden: Lieder freudigen Inhaltes, wie z. B. „Christ ist erstanden", verlangen eine frische, helle Registrierung, welche sich mitunter bis zu sehr starker Registrierung steigern kann, während Kreuzweg- und Fastenlieder usw. düstere und sanftere Klänge erfordern. Jedoch auch auf einzelne Strophen, ja sogar auf einzelne Strophenteile kann und soll der Organist Rücksicht nehmen, ohne aber in lächerliche Wortmalereien,[1] in zu starke Kontraste — wie z. B. beim augenblicklichen Wechsel zwischen sanfter und starker Registrierung —, in fortwährenden störenden Registerwechsel zu verfallen, was die Sänger eher bestürzen und zerstreuen, als sie in der Andacht heben würde. Manche Umstände können aber den Organisten veranlassen, vom Gesagten teilweise abzugehen: so z. B. die Größe der Kirche, deren akustische Verhältnisse, geordneter oder ungeordneter Volksgesang, die Anzahl der am Gesange Beteiligten usw.; so z. B. wird bei einer Fastenandacht ein schwankender Volksgesang mit schärferen Registern begleitet werden müssen, als der Charakter der Andacht es eigentlich gebietet.

Die harmonische Begleitung des deutschen Kirchenliedes sei edel und kirchlich und — da Unterstützung meistens nicht gebildeter Sänger — einfach und leicht faßlich, ferner dem Text entsprechend; besonders bei strophenreichen und öfters gesungenen Liedern wird Abwechslung in der Begleitung sehr anzuraten sein.

Die am meisten zutage tretenden Fehler beim Volksgesange sind:

a) das schleppende Zeitmaß, b) die unreine Intonation.

Dem Schleppen wird am besten durch größere Bewegung in den begleitenden Stimmen (was auch bei einem im erwünschten Zeitmaß sich bewegenden Gesange zur Ausschmückung angewendet werden kann), durch leichtes Trennen der Akkorde, durch Zuziehen stärkerer Register, durch Verdoppelung der Melodie in der höheren Oktave, wie auch durch vielstimmigere Begleitung entgegengesteuert. Man sehe aber darauf, dem Gesange nur allmählich eine frischere Bewegung zu verleihen, ohne eigensinnig voranzueilen, will der Organist nicht mit dem Volke brechen, was natürlich ein noch weit größeres Übel wäre.

Den erwünschten Fluß des Volksgesanges hemmen:

a) die zwischen den einzelnen Verszeilen nicht metrisch eingelegten Zwischenspiele, und

b) die oft mißverstandenen Fermaten über den Verszeilenschlüssen.

Bezüglich der Zwischenspiele überhaupt lassen wir hier statt weiterer Auseinandersetzung bloß einige Äußerungen berühmter Kenner des Kirchenliedes folgen. Dr. Faißt sagt in seinen Vorlesungen[2] über Orgelspiel: „Zwischenspiele zwischen einzelnen Verszeilen sind weder in rein kunstmäßiger Hinsicht zu rechtfertigen, da sie den melodischen und rhythmischen Zusammenhang und Bau des Chorals stören, noch haben sie einen kirchlich-praktischen Wert." — „Nur anderthalbhundertjährige Gewohnheit kann das Ertragen dieser noch hie und da aufrechterhaltenen Unsitte erklärlich machen. Die Erfahrung hat aber auch schon hinlänglich bewiesen, daß sie selbst da, wo sie mit einem Male wegblieben, keine fühlbare Lücke hinterlassen haben, wohl der kräftigste Gegen-

---

[1] Bekannt sind ja vielleicht die anekdotenhaften Erzählungen von dem Organisten, der bei den Worten: „Furcht und Schrecken" sogleich den Tremulanten zog (eine mechanische Vorrichtung, wodurch dem Tone eine bebende Bewegung verliehen wird); alsdann legte er sich mit beiden Armen auf das gekoppelte Hauptwerk, indem er beide Füße auf das Pedal setzte, und verursachte dadurch ein so entsetzliches Geheul, daß die ganze Gemeinde, vorzüglich aber der arme Kalkant, welcher die Bälge geborsten glaubte, nicht wenig erschrak. Ein anderer spielte bei den Worten: „am Kreuze gestorben" — mit kreuzweis überschlagenen Händen und glaubte einen sehr passenden Ausdruck gewählt zu haben. Ein dritter spielte bei der Stelle: „Meines Glaubens Licht laß erlöschen nicht" anfangs vollstimmig, allmählich immer schwächer, alsdann nur mit einem Finger und endlich — gar nicht mehr.

[2] Die hier genannten Vorträge des berühmten Orgelvirtuosen und überaus gründlichen Musikgelehrten Dr. Immanuel Faißt, die Schreiber dieser Zeilen während seines Studiums am Stuttgarter Konservatorium gehört und mit größter Gewissenhaftigkeit nachgeschrieben, gehören sicher zum Gründlichsten, was über Orgelspiel geschrieben wurde; eine solche Objektivität, eine solche reiche Erfahrung und Gelehrsamkeit, welche aus jedem Worte blickt, muß jedem Zuhörer Bewunderung abgewinnen.



beweis gegen die Behauptung der Notwendigkeit der Zwischenspiele. Die Gemeinden, denen durch ihr Weglassen der ungestörte Zusammenhang der Melodie und Textesworte geboten wurde, sangen sehr bald weit besser als vorher, waren und sind noch bei dem Einsetzen des Anfangstones einer neuen Verszeile nicht im mindesten mehr als vorher schwankend und würden es jetzt im höchsten Grade auffallend und auf ärgerliche Weise störend finden, wenn ein Organist es wagen wollte, Zwischenspiele inmitten einer Verszeile zu versuchen, und seien sie auch noch so kurz." (Anding.) — „Kennt die Gemeinde die Melodie nicht, so gibt es, sie auf den Anfangston hinzuleiten, bessere Mittel, als Zwischenspiele, die unter allen Umständen nur dazu dienen können, den Zusammenhang der Melodie, damit aber auch zugleich, was noch schlimmer ist, meist auch den Sinn der Textesworte zu zerreißen. Wird volksmäßig und mit der Empfindung eines vollen Herzens gesungen, dann brauchen die zwischen den rhythmischen Gliedern, den Verszeilen, zu haltenden Pausen (s. weiter unten) nicht länger zu halten sein, als sie das singende Volk bei seinen weltlichen Gesängen auch macht, und zwar, wohlgemerkt! ohne die rhythmische Taktbewegung des ganzen Gesanges zu unterbrechen. Es gibt sich daher auch keine Notwendigkeit, diese Pausen auszufüllen. Zu einer harmonischen Verbindung sind die Zwischenspiele bei einem guten Tonsatz ebenfalls nicht notwendig; noch verwerflicher aber erscheint die Absicht, die in dem Liede herrschende Empfindung ausdrücken oder erhöhen zu wollen. Ist die Melodie gut und entsprechend, und an solchen haben wir keinen Mangel, so ist das Zwischenspiel überflüssig und um deswillen allein schon störend, abgesehen von der Subjektivität des Organisten; ist sie es nicht, so wird sie durch die fremdartige Zutat nicht verbessert, dann nehme man eine andere." (v. Tucher.)

Mit den soeben gerügten Zwischenspielen zwischen den einzelnen Verszeilen sind aber nicht etwa die Zwischenspiele zwischen den einzelnen Strophen zu verwechseln, welche gestattet sind; jedoch sollen selbe den Charakter eines bloß eingeschobenen, untergeordneten Satzes wahren und werden daher am besten mit sanfterer Registrierung und ohne Pedal gespielt, was bei Orgeln mit zwei Manualen sehr bequem auf dem Nebenmanuale bewerkstelligt wird. Dieselben sollen aber der Stimmung (dem Charakter) des Liedes entsprechen und möglichst kurz sein. Die Verwendung von Motiven aus dem betreffenden Liede mag hier besonders warm empfohlen sein.

Die Fermaten im Kirchenliede haben an und für sich nicht etwa den Zweck ein längeres Verbleiben auf der Note, sondern bloß das Ende einer Verszeile anzudeuten. Bei Kirchenliedern im geraden Takte wird am besten im Takte weiter gesungen, wenn die Schlußnote einer Verszeile zwei Taktteile[1] ausfüllt, ohne aber den zum Atemholen notwendigen Einschnitt außer acht zu lassen, welcher stets dem Werte der letzten Note entzogen wird. Repräsentiert der Zeilenschluß den Wert von 3—4 Taktteilen, so kann von einer Verlängerung besagter Note noch weniger die Rede sein. Bei Liedern im Tripeltakt ($^3/_1$, $^3/_2$, $^3/_4$ usf.), sowie auch bei denen von sehr ausgeprägter Rhythmik im geraden Takte kann von einer Tonverlängerung bei obengenanntem Notenwerte (2—4 Taktteilen) noch weniger die Rede sein, wenn man nicht Gefahr laufen will, den Sänger der hier besonders ausgeprägten rhythmischen Bewegung zu entfremden, was besonders bei der jetzt zu erwähnenden, angezeigten Verlängerung berücksichtigt werden will.

Bei allen Taktarten aber muß ein längeres Verbleiben bei der Fermate statthaben, wenn die Schlußnote bloß den Wert eines Taktteiles hat, welche Verzögerung bei einer unbetonten Silbe nur sehr kurz sein soll, nicht etwa vom Werte eines Taktteiles. Ist die Silbe jedoch betont und trifft dieselbe vielleicht noch auf einen betonten Taktteil, kann ein längeres Verbleiben schon eher am Platze sein, besonders bei Liedern im geraden Takte, ohne die Note ins Ungebührliche zu verlängern, was dem Flusse der Melodie entschieden Eintrag tun würde.[2]

[1] Bei allen diesen Notenwertangaben sind die allfällig nach der Verszeile sich vorfindenden Pausen mitgerechnet, weil die Schlußnote in den meisten Fällen so lange gehalten wird, als wenn eine dem Werte der Pause entsprechende Note noch angehängt wäre, worauf nach dem üblichen Atemholen unmittelbar die nächste Verszeile weiter gesungen wird.

[2] Es ließe sich hier manch falscher Fermaten-Interpret verzeichnen, wenn es uns um Persönlichkeiten zu tun wäre. Hingeworfene Sätze, wie z. B. „Noten mit Fermaten seien ungefähr um die Hälfte länger zu halten," sind wohl sehr bedenklich, besonders bei Melodien im Tripeltakt usf.

Nach unserer Ansicht wird derjenige Organist dem Richtigen am nächsten zu stehen kommen, welcher nach gründlichem Erfassen des Textes nicht nur den Tonwert der Schlußnoten, als vielmehr den textlichen Zusammenhang der verschiedenen Verszeilen durch längeres oder kürzeres Verweilen bei den Fermaten zum Ausdrucke bringt. Der gebildete Geschmack des Organisten wird übrigens in all diesen Fällen wohl schwer fehl gehen können.

Zu den oben genannten melodischen Einschnitten sei noch bemerkt, daß selbe auch auf der Orgel durch ein kurzes Absetzen beachtet werden müssen, was überhaupt bei allen Abschnitten, Perioden und sonstigen Gliedern eines größeren Satzes, wie auch beim Eintritte des Führers und Gefährten in der Fuge seine Anwendung findet. Dieses Trennen des letzten Akkordes einer Verszeile von dem ersten der nächsten Zeile sei, wenn auch merklich, doch nicht auffallend und darf sich auch auf die Manualstimmen beschränken, wenn der Schlußton im Pedal vom Anfangston der folgenden Verszeile verschieden ist; im anderen Falle soll auch hier der Einschnitt beachtet werden. Daß das Tempo hier auf die Dauer genannter Unterbrechung maßgebend ist, braucht wohl keiner weiteren Erwähnung. Die leider fast überall herrschende Gewohnheit, Noten von gleicher Tonhöhe (ohne Bindebogen) zu binden, d. h. nicht mehr neu anzuspielen, sollte nun im Interesse für einen klaren Vortrag endgültig beiseite gelegt werden. Fehlerhaft ist auch, wie aus dem Gesagten hervorgeht, den Melodieton von einem Verszeilenende bis zum Anfange der nächsten Zeile zu halten, denn gerade diese bedarf in erster Linie des genannten Einschnittes, was auch auf die Ausführung des *cantus firmus* überhaupt beim Orgelspiel übertragen werden muß. Leider finden die hier angeführten Phrasierungen[1] beim Orgelspiel noch viel zu wenig Anwendung. Wie oft haben wir das vollständige Thema der großen *G*-Moll-Fuge von Bach binden hören usw.! — Die verschiedenen Töne der Akkorde sollen zu gleicher Zeit angespielt und am Schlusse eines Absatzes ebenso aufgehoben werden.

Zur reinen Intonation des Gesanges überhaupt ist vor allem ein gutes Gehör, dann fleißige Bildung und Übung der Stimmorgane, rechtzeitiges Atemholen und Maßhalten im Singen, sowie Aufmerksamkeit auf die Orgelbegleitung erforderlich. Wie weit und in welcher Weise Besagtes erreicht wird, ist Gegenstand des Gesangunterrichtes. Was der Organist diesbezüglich zu tun hat, ist die Wahl einer möglichst allen Stimmen Rechnung tragenden Tonhöhe, wie eine der Menge der Mitsingenden entsprechende Tonstärke. Das so oft gerügte Schreien beim Volksgesange (wie beim Chorgesange) ist vielfach Folge der ungenügenden Berücksichtigung der Tonhöhe wie der Tonstärke.

Hat der Organist Kirchenlieder zu begleiten, welche noch nicht Gemeingut aller Singenden geworden sind, so wird beim Volksgesange die Melodiestimme auf einem stärker registrierten Manuale, die Begleitung auf einem zurücktretenden zweiten Manuale gespielt. Das Pedal ist in diesem Falle mit der Begleitung ins richtige Verhältnis zu setzen. Haben sich bei weniger geläufigen Intervallen falsche Töne eingeschlichen, so bestrebe sich der Organist, Akkorde zu wählen, die den Einsatz der angewöhnten falschen Tonschritte unmöglich machen und womöglich den richtigen Ton schon im voraus angeben.

(Schluß folgt.)

[1] Unter Phrasieren versteht man die entsprechende, zweckmäßige Ausführung eines Tonsatzes, nach welcher dieser bis in seine kleinsten Teile gegliedert zu übersichtlicher Anschauung gelangt. Es wird dadurch erreicht, daß die rhythmischen, melodischen und harmonischen Motive energisch zusammengehalten und beim Gesange durch sinngemäßes Atemholen, bei der Ausführung durch Instrumente durch kurze Pausen geschieden und je nach ihrer Bedeutung mehr oder weniger hervorgehoben werden. Die sinngemäße Phrasierung ist eine der ersten Bedingungen eines guten Vortrages.

Nochmals „Notwendigkeit und Nützlichkeit der Wiederbelebung des liturgischen Gottesdienstes“

Von Isidor Stögbauer, Lehrer und Organist in Friedberg (Böhmen)

nter diesem Titel enthielt die Juni-Nummer der *Musica Sacra* 1919 (S. 90 ff.) einen Aufsatz, dessen Inhalt auf die Diözese Breslau Bezug hatte, der aber auch die Beachtung vieler anderer Diözesen verdient. Warum? Der Schreiber desselben — leider nennt er seinen Namen nicht — zeigt so recht, daß eines der Übel des Tiefstandes der kirchlichen Musik an vielen Orten in der Mißachtung und Verkennung des liturgischen Textes liegt. Er hält dem Leser *ad hoc* die Textwidrigkeiten aus Werken des bekannten schlesischen Komponisten Ignaz Reimann vor Augen und zeigt, wie viel textlicher Unsinn durch diese Werke in den Kirchen breitgetreten wird, und nebenbei bemerkt im Gewande einer stellenweise frömmelnden, vielfach ganz schalen und an Trivialitäten reichen Musik. Das kann nicht genug hervorgehoben werden in Anbetracht des Umstandes, daß die Sachen des genannten Autors wie Unkraut den Boden sehr vieler deutscher Kirchenchöre — fast im ganzen Böhmerwalde, auch im übrigen Deutschböhmen, in Ober- und Niederösterreich, Steiermark — verdorben haben und ihn, wie die Praxis lehrt, nicht mehr „ernstlich“ zu verbessern gestatten.

Einem Ignaz Reimann — es kursieren auch Werke eines ganz kongenialen Franz Reimann — kann man auch die Werke eines J. Güttler gegenüberstellen.

Nicht wahr, lieber Regens chori, diesen Autor kennst du auch? Ist er doch den ersteren musikalisch ganz verwandt und kultiviert die Liedertafeln in unseren Gotteshäusern weiter.

Wie steht es nun hinsichtlich der liturgischen Texte in seinen Werken?

Sehen wir uns einmal vor allem sein Requiem in *As*-Dur an, bei den Landchören so hochberühmt, daß man es fast überall und bei „ersten“ Anlässen zu hören bekommt, ja daß sogar Stadtchöre des Opus sich nicht schämen. Im Psalm des Introitus fehlt das *„exaudi orationem meam“* usw. In der Schlußverlängerung ist gnädiglich „ein“ *Kyrie eleison* rezitierend angehängt. Graduale und Traktus fehlen und von der Sequenz sind nur die ersten vier Verse vertont, nach welchen gleich die zweite Hälfte vom Vers 19 angehängt ist. Ein Amen ist ihm überflüssig. Im Offertorium fehlt alles vom *„libera de ore leonis“* bis zum ℣ *Hostias*. Die Wiederholung des *„Quam olim Abrahae“* nach ℣ *Hostias* fehlt ebenfalls und eine Communio braucht dieses Werk überhaupt nicht.

Im Requiem Nr. 2 — *Es*-Dur — stutzt der Komponist den Introitustext noch mehr, wieder nur ein *Kyrie*. Text der Sequenz wie früher, hier aber das „Amen“. Offertoriumstext wie früher.

Zwei lateinische Messen, Opus 87, Nr. 1. Im Gloria wird *„Quoniam tu solus Dominus“*, *„tu solus Sanctus“* ganz übergangen, im Kredo *„visibilium omnium invisibilium“*. Auch das *„et“* vor *„invisibilium“* fehlt.

Nr. 2 hat ebenfalls die früher erwähnten Textfehler im Kredo. Dazu fehlt noch *„Et in unum Dominum“*.

In der Pastoral-Messe Nr. 2 ist textlich alles aufgenommen, doch im Kredo liest man: *„Et in Spiritum Dominum“*.

Die *Missa in hon. S. Cäciliae* ist textlich in Ordnung; der heiligen Patronin zuliebe?

In der Jubiläums-Messe heißt es im Gloria *„Cum Sancto Spiritu in gloria Dei“*. Auf *„Patris“* kommt es ihm nicht an; dafür aber stehen vier Amen. Im Kredo fehlt das *„per Prophetas“*.

In der Sonntags-Messe Nr. 5, *G*, im Sanktus: *„Pleni sunt coeli et terra“* ohne *„gloria tua“*.

Zu seinen 7 Offertorien für Marienfeste sei bemerkt, daß am Feste Mariä Reinigung (2. Februar) nach dem Graduale *Romanum* das Offertorium *„Diffusa est gratia“* trifft. Was soll da der von ihm verwendete ℣. *Post partum?*

Auch in seiner Gradualsammlung für Marienfeste fehlen Texte, z. B. für 8. Dezember der Gradual-℣., Alleluja-℣., ebenso zum 2. Februar; zum 25. März ist für den eventuellen Fall kein Traktus da. Zum 15. August fehlt Gradual-℣, und der Alleluja-℣ wird ohne dieses eingeleitet. Zum 8. November fehlt auch der Alleluja-℣. Außerdem bringt er ein *„Ave Maris stella"* und ein *„Omni die dic Mariae"* als Graduale. Wo im Graduale Rom. oder Praem. oder einem anderen sind diese als Graduale vorgeschrieben?

Sein Opus 88a bringt Graduale und Offertorium für *Missa III in Nativ. Dom. N. J. Chr.* Ist es ein Druckfehler, wenn es im Graduale-℣. heißt *„ante conspectum Genitum"*? Alleluja schreibt er vier und keinen ℣. *Dies sanctificatus"*. Im Offertorium heißt es *„tu fundasti"* statt bloß *„fundasti"*.

In der „Lauret. Litanei", Opus 128, fehlen stellenweise Anrufung oder Bitte, außerdem gibt es Zusammenstellungen von Anrufungen, denen dann auf einmal zwei Bitten folgen. Lauter Willkür.

Auch die Werke eines August Zangl, die sich wegen ihrer Leichtigkeit der hohen Gunst der Landchöre erfreuen, wollen wir in bezug auf den Text etwas anschauen, z. B. seine „kurzen und leichten Messen in *G, D, F"*.

Wenn man im Gloria vom *„Deus Pater omnipotens"* bis *„Quoniam tu solus Sanctus"* und im Kredo mehr als die Hälfte ausläßt, muß die *Missa* kurz, ja sehr kurz werden. Daß man noch Sinn aufbringt für solche Kindereien! Dazu die Zusammenstellung: *„Et resurrexit tertia die et ascendit in coelum"*, ferner *„Et in Spiritum Sanctum et unam sanctam catholicam et apostolicam Ecclesiam. Et vitam* usw."

In der *G*-Dur-Messe ist das Kredo noch kürzer: *„Et resurrexit tertia die et ascendit in coelum, sedet ad dexteram Patris. Et vitam* usw." In der *F*-Dur-Messe: *„Et resurrexit tertia die et ascendit in coelum. Et in Spiritum Sanctum, sanctam Ecclesiam. Et vitam* usw."

In der Pastoral-Messe, Opus 72, hat das Gloria die Intonationsworte, aber kein *„Gratias"*, weiter fehlen noch drei Sätze, und im Kredo werden sieben Sätze ganz ausgelassen, dafür entschädigt das Sanktus mit seinen zehn Hosanna.

Ein sehr kurzes *Te Deum* schrieb ein Jos. Binder, in dem mehr als die Hälfte des Textes fehlt, und was noch übrig ist, bietet textwidrige Zusammenstellungen und zwei grammatikalische Verstöße, über die jeder schwache Lateinschüler herzlich lachen müßte.

Man sollte meinen, derartige Werke müßten längst und überall bei der kirchlichen Behörde Anstoß erregt haben. Daß dem nicht so ist, beweist die Tatsache, daß solche Machwerke auf vielen Chören seit langem bis auf den heutigen Tag das Hausrecht nicht verloren haben, was auch ein Hauptgrund ist, warum es in Sachen des gregorianischen Chorales nicht vorwärts geht. Die Gegner der Cäcilianer nehmen diese Werke mit Vorliebe, erkühnen sich noch mit abfälligen Urteilen über Gewissenhaftigkeit in der Beobachtung der kirchlichen Texte zu witzeln und sind der Meinung, durch Gebrauch dieser Werke auch auf dem Boden des „Fortschrittes" zu stehen und somit nicht zu den reaktionären Cäcilianern zu gehören, denen „nichts einfällt". Außerdem triumphieren sie, daß sie bei diesen Gesängen den Priester nie warten lassen und machen im Gloria und Kredo nochmals „Striche". Die gerühmten Vorteile sind nur Schein, in Wirklichkeit sind sie eben technisch nicht mehr zu leisten fähig, als ihnen die Werke dieser Autoren bieten. Sie lachen sich ins Fäustchen und lernen nur so viel, daß sie notdürftig (manche nur in hackmäßiger Klaviertrommelei) die Sachen spielen können. Dazu haben die Sänger an dem musikalischen Einerlei gar keine Schwierigkeiten, und so geht's fort jahraus, jahrein und die Tageszeitungen sagen von „vorzüglicher Wiedergabe und bestbewährtem" Kirchenchore. Freund, was willst du mehr? Das klingt fast, als sei der „moderne" Palestrina oder Orlando schon längst gekommen und des offiziellen Gesanges unserer Kirche, des gregorianischen Chorales, bedarf man nicht weiter.

Diese Chöre täuschen und richten sich selbst. So geht es hinab auf den Tiefstand, und der Schluß?

Organisationsfragen

Einen eigenen Organisten (Chorregenten) im Hauptberuf wird kaum eine Landkirche für sich allein anstellen können, weil die zur Besoldung nötigen Mittel nicht zur Verfügung stehen.

Ein Ausweg könnte manchenorts sein: Chorgesang ohne Orgel und ein Organist für mehrere Kirchen (Nachbarpfarreien). „Und“, nicht „oder“! Die Orgel schweigt ja, soll wenigstens schweigen, in der Fastenzeit *in missis de tempore,* ebenso in der Adventzeit, dann in allen *missis de Requie*; freilich ist gestattet, daß der Chorgesang diskret von der Orgel begleitet wird. Die Orgel kann wohl auch zu anderen Zeiten schweigen, da nicht sie, sondern der Gesang die Hauptsache ist, die Orgel nur Begleitung. Wo nun außer dem Regens chori auch andere Sänger auf dem Chore tätig sind — und das ist ja doch in vielen Landkirchen der Fall — da kann ein Amt aufgeführt werden, indem die Sänger mehrstimmige Messen *acappella,* einstimmige Messen, Choralmessen zur Ausführung bringen; wenn dadurch der eigentlich kirchliche Gesang, der Choral, wieder mehr als bisher in Übung kommt, so ist das kein Schaden, sondern nur wünschenswert.

An Abwechslung fehlt es da auch nicht: 18 Choralmessen enthält das mir vorliegende *Kyriale Romanum;* einstimmige Messen gibt es sehr viele, freilich sind sie meist „mit Orgelbegleitung“, doch die meisten werden auch ohne Orgel gesungen werden können; an drei- und vierstimmigen Messen *acappella* ist ebenfalls kein Mangel, ebenso gibt's eine reiche Auswahl anderer zum Gottesdienst notwendiger Gesänge. Wenn dann noch der Organist abwechselnd in den verschiedenen Kirchen tätig ist, wird sich niemand über zu wenig Abwechslung beklagen können. Unter den Sängern findet sich doch leicht einer, der die „Führung“ übernehmen kann. Sind keine Sänger vorhanden, kann ein Kinderchor aushelfen; das an den Werktagen auch dort, wo die Sänger nur an Sonn- und Feiertagen Zeit haben. Überall wird freilich dieser Ausweg nicht oder nicht sofort zu beschreiten sein, aber selbst an Orten, wo man glaubt, es gehe nicht, wird das „Probieren über das Studieren“ gehen; und wenn einmal der Organist für mehrere Kirchen angestellt ist, muß er eben auch hiefür, d. h. für die Möglichkeit der Abhaltung der *Missa cantata* ohne Orgel zu sorgen verstehen, was er freilich kaum in drei bis vier Monaten, wohl aber in ebensoviel Jahren (Niederalteich) erlernen kann.

Für seine Tätigkeit kann dann der Organist eine angemessene Besoldung dadurch erhalten, daß ihm die Chorregentenbezüge von sämtlichen Kirchen zugewendet werden, für welche er wirkt. A. R.

* * *

Es war eine schöne Zeit, da der Lehrerstand als der geborene Träger der Kirchenmusik, zumal auch des Orgeldienstes galt. Gott sei Dank ist es vielerorts noch heute so. Die Verbindung von Lehrer und Kirchenmusiker hat beiden Teilen genützt. Für den Lehrer ist damit eine ständige, lebendige Fühlungnahme gegeben mit der Kirche und mit der Kunst. Auch die Kirchenmusik hat bei so vielen ideal gerichteten und künstlerisch begabten Lehrern und Lehrerinnen reiche Förderung gefunden.

Aber es läßt sich nicht leugnen: diese Verbindung zwischen Lehrerstand und Kirchenmusik (zumal Orgelkunst) wird sich im Laufe der nächsten Jahre und Jahrzehnte noch mehr lockern, als das bislang schon hie und da der Fall war. Die Verhältnisse werden stärker sein als die Menschen. Gregor Böckeler O. S. B. hat Recht: „Sicher werden manche katholische Lehrer sich eine Freude daraus machen und ihre Ehre darein setzen, ihre Kräfte wie bisher der Verherrlichung Gottes im Dienste der heiligen Cäcilia zu weihen. Aber viele werden es nicht mehr tun wollen oder können, und für diese muß Ersatz geschaffen werden“.[1] Gewiß: für einen solchen „Ersatz“

[1] *Musica Sacra,* Regensburg 1919, S. 53. Der letzte Satz wurde von uns gesperrt.

durch Nichtlehrer kommen die bisherigen Bildungsstätten der katholischen Kirchenmusik wie Aachen und Regensburg und Klosterneuburg in Betracht.[1] Auch die in Freiburg i. Br. jüngst wieder zum Leben erstandene kirchliche Musikschule, deren Ziel besonders die Heranbildung junger Leute für den Organistendienst in einfachen Verhältnissen ist. Besonders sei auf die Mesner- und Organistenschule in Niederalteich (Niederbayern) hingewiesen, über die P. Gregor Böckeler O. S. B. in der Regensburger *Musica Sacra*[2] berichtete. Ebenda[3] liest man von kirchenmusikalischen Kursen, die in Altötting geplant sind; sie bezwecken die Ausbildung der Landorganisten (mit dem gesamten Chordienst) und ihre Befähigung zum Mesner- und Gemeindeschreiberdienste. Wie man sieht, ist man schon bestrebt, den Orgel- und Chordienst nicht mehr bloß, wie bisher, mit dem Lehrer- (oder auch Küster-)amt, sondern gegebenenfalls mit anderen Ämtern der Gemeinde zu verknüpfen. An die Rendanturen der Kirchenkassen, der Waisenhäuser, der Krankenhäuser usw. müßte hier vorzüglich gedacht werden. Überhaupt werden sich gerade aus den Kreisen der sog. mittleren Beamten, der Sekretäre, der Kassenbeamten usf. Herren finden, die geeignet sind oder sich geeignet machen können, der Kirchenmusik, sei es an der Orgelbank, sei es in der Chorleitung, treffliche Dienste zu leisten.

Es ist unnötig eigens zu sagen, daß auch weltliche Fachmusiker heranzuziehen sind, vorausgesetzt, daß sie für die kirchenmusikalischen Aufgaben das nötige Interesse und Verständnis und die rechte Vorbildung haben. An die weltlichen Fachmusiker wird man in größeren Städten sogar in erster Linie denken müssen. Auf dem Lande und in kleinen Gemeinden muß man sich wohl meistens anderweitig helfen.

Aber auch der Gedanke, aus der Frauenwelt tüchtige Kräfte z. B. für den Organistendienst heranzuziehen, ist sehr beachtenswert. Wir hatten ja früher bereits an manchen Orten gute Organistinnen. Nicht bloß in den Frauenklöstern und in den Erziehungsanstalten für die weibliche Jugend. In der Diaspora z. B. hatte die bittere Not schon hie und da gelehrt, Lehrerinnen oder sonstige Damen zur Verwaltung des Orgelamtes heranzubilden und zu berufen. Unsere Tiroler Freunde erinnern sich vielleicht der Innsbrucker Pfarrkirche St. Jakob, wenn von Organistinnen die Rede ist.

Die Zeitverhältnisse werden dazu drängen, noch weit mehr als bislang Frauen auch zum Organistendienste heranzuziehen. Wir haben soviele Krankenschwestern, Lehrschwestern in Schulen und Erziehungsanstalten. Darunter sind manche, die jetzt schon über eine tüchtige Ausbildung in der Musik verfügen; andere werden sich verhältnismäßig leicht die wünschenswerten Kenntnisse und Fertigkeiten aneignen. Viele Lehrerinnen an öffentlichen oder an privaten Schulen werden mit Freuden bereit sein, die musikalische Begabung, die Gott der Herr ihnen gab, dem Gottesdienste zu weihen. Fürsorgerinnen, Caritaspflegerinnen, weltliche Krankenpflegerinnen — es ist des Aufzählens kein Ende. Es steckt viel Idealismus und religiöser Sinn in unserer katholischen Frauenbewegung. Wir glauben, es bedarf nur einer frischen, fröhlichen Anregung. Und genug geeignete Kräfte werden sich finden.

Sehen wir den kommenden Verhältnissen ruhig und sicher ins Auge. Nur ja keinen Pessimismus hochkommen lassen. Der ist zu gar nichts nütze. Er schadet. Allerdings halten wir es für gut, zu betonen, daß natürlicherweise in musikalischer Beziehung Mindestforderungen zu stellen und weitergehende Wünsche auszusprechen sind. Aber daran wird die Sache nicht scheitern. Es gibt so viele tüchtige, ja ausgezeichnete Klavierspielerinnen und -lehrerinnen. Ist es dann ohne weiteres ein innerer Widerspruch, an gute Orgelspielerinnen nnd -lehrerinnen zu denken?

* * *
*

[1] Das „St. Gregoriushaus" in Beuron mußte gemäß einer Mitteilung der *Musica Divina* (Wien, 1919, S. 86 f.) geschlossen werden. „Es besteht die Absicht, die Schule später wieder zu eröffnen, falls die Verhältnisse sich bessern." Hoffentlich bald!

[2] 1919, S. 52—57; vgl. 87—89.

[3] 1919, S. 128.



Wir fassen zusammen. Das Ideal ist und bleibt die Verbindung der katholischen Kirchenmusik mit dem Amte des katholischen Lehrers. Da, wo diese Verbindung durch die neuen Zeitverhältnisse zerschnitten wird, muß man Nichtlehrer zu gewinnen suchen. Auch in der katholischen Frauenwelt lassen sich geeignete Kräfte bereitstellen. Die Kunst und die Klugheit besteht darin, die wahrscheinliche Entwicklung der Dinge vorauszuschauen und für die notwendig festzuhaltenden Zwecke die erforderlichen Mittel vorzubereiten.

Wer es auch sein mag, der zum Amte des Kirchenmusikers berufen wird, Lehrer oder Nichtlehrer, Berufsmusiker oder Musiker im Nebenamt, Mann oder Frau: es sollen fromme, innerliche, glaubensfeste und treukatholische Seelen sein. Die äußere Technik und die äußerliche Gewohnheit schafft keinen Kirchenmusiker. Er braucht zum Dienste in der gottesdienstlichen Tonkunst freilich musikalische Veranlagung, musikalische Fertigkeit, musikalisches Wissen. Aber es braucht ebensosehr tiefe Innerlichkeit, seelisches Mitempfinden und Miterleben der Liturgie. Es braucht eine Natur, die den äußeren Tönen die innere Seele, dem materiellen Klange die religiöse Weihe zu schenken weiß. Und nur, wer Innerlichkeit und Frömmigkeit zu eigen hat, kann sie weitergeben! *S. Caecilia, ora pro nobis!*

Generalpräses Dr. H. Müller im Cäcilienvereinsorgan Nr. 7/8.

Über Ton- und Stimmbildung

In Nürnberg wurde vom 14. bis 19. Juli ein Ton- und Stimmbildungskurs abgehalten. Wer diesen Kurs besucht hat, wird nur bedauern, daß in unsern allgemeinen Bildungsanstalten bisher soviel wie nichts davon gelehrt wurde. In dem Veranstalter desselben, dem Gesangspädagogen Heinrich Frankenberger-Nürnberg, ist endlich derjenige Gesanglehrer erstanden, der seine Kunst der Ton- und Stimmbildung nicht als Geheimnis betrachtet und demnach nur Einzelunterricht gibt, sondern damit an die Öffentlichkeit tritt, sich an Volks- und Mittelschullehrer, Musikdirektoren, an das Volk selbst in Schule und Werkstatt wendet und so die Veredlung des Volksgesanges auf breiteste Basis stellt. Was er in ganzen Schulklassen — nicht an einer Auslese — neun- bis zwölfjährigen Mädchen, dann bei jungen Damen und Herren, in einem Arbeitergesangverein und mit den Kursteilnehmern für Erfolge erzielte, läßt sich nicht schreiben, das muß man gehört haben: es hat alle mit Staunen und Bewunderung erfüllt. Er ist in das Wesen der Gesangs- und Redekunst eingedrungen, hat sich eine selbständige, auf den Naturgesetzen beruhende Lehrmethode erarbeitet, deren Anwendung sicheren Erfolg gewährleistet. Bei ihm sind Theorie und Praxis zu untrennbarem Bunde verschmolzen. Was die Kultur der Kopfstimme — Einregisterstimme — zu leisten vermag, zeigte die ungeschwächte Ausdauer dieses Meisters der Sing- und Redekunst, der sechs Tage hindurch je sieben bis acht Stunden in sehr großem Raume sprach und sang, ohne im geringsten zu ermüden. Für die meisten der die Zahl 100 übersteigenden Teilnehmer waren Frankenbergers Ton- und Stimmbildungsübungen völlig neues Gebiet. Weil der Veranstalter in Theorie und Praxis aus dem vollen schöpfte, folgten alle tätig mit gespannter Aufmerksamkeit und erzielten reichen Gewinn in Gesundung und Veredlung des Tones. Wenn unser Schul- und Chorgesang eine wirklich bildende Kraft erlangen soll, dann darf er nicht bloß Treffübung sein, sondern muß zugleich Ton- und Stimmbildung werden, wozu den Grund zu legen derartige Kurse in erster Linie geeignet sind.

Möchten solche auch in kleineren Städten veranstaltet werden, damit die berufenen Kreise sich mit der Veredlung der menschlichen Stimme vertraut machen können.

Herrn Frankenberger gebührt das Verdienst, in dieser Richtung bahnbrechend in die Öffentlichkeit getreten zu sein.

Cham. Kaspar Ruß.

* * *

Mache dich über den Umfang der menschlichen Stimme in ihren vier Hauptarten frühzeitig klar; belausche sie namentlich im Chor, forsche nach, in welchen Intervallen ihre höchste Kraft liegt, in welchen anderen sie sich zum Weichen und Zarten verwenden läßt.

Höre fleißig auf alte Volkslieder; sie sind eine Fundgrube der schönsten Melodien und öffnen dir den Blick in den Charakter der verschiedenen Melodien.

Robert Schumann, „Musikalische Haus- und Lebensregeln".

Der Komponist / Von M. Herbert


eit fast 50 Jahren war der hohe Dom von St. Peter zu Regensburg die zweite Heimat des betagten Domkapellmeisters, dessen Name in der musikalischen Welt einen guten Klang besaß. Die wenigsten seiner Mitbürger aber kannten seine Bedeutung; er lebte unter ihnen als der Prophet, der in seiner Vaterstadt nichts gilt.

Der Weißhaarige, Ehrwürdige war eine stehende Figur in dem braunen Gestühl des Domschiffes, sein feines, durchgeistigtes Antlitz ragte über das schlichte, demütige Volk hinaus. Der alte Herr gehörte nicht zu den Erwählten, die bis zum letzten Tage Herren ihrer Kräfte bleiben. Der Tod hatte ihm schon seine Boten gesandt. Die schlimmsten von ihnen waren die Gicht und allerhand Gliederlähmungen. Doch pries der Siebzigjährige sein Alter glücklich, denn Gesicht und Gehör, die beiden großen Tore des Lebens, durch welche die Seele aus- und einzieht, um Bilder und Töne, Freude und Schmerz heimzutragen, waren noch unzerstört und unverschüttet.

Das bedeutete unendliche Gnade, das machte den Alten mit dem empfänglichen Künstlerherzen noch zum Teilhaber jeder irdischen Seligkeit, zum steten Miterleber der herrlichen Schauspiele, welche Sonne und Luft uns Menschen geben.

Der alte Meister liebte den Dom von St. Peter um seiner strengen, feierlichen Schönheit willen; er liebte die stolzen, hochgetragenen Säulenschiffe, in denen nur einige auserlesene Bildwerke standen, um ihres reinen Stils ursprünglicher Frühgotik willen, er liebte diese Gigantenmauern goldgetönten Steins, die immer ausschauten, als wären sie von einem Lächeln der Sonne erwärmt, und er liebte die Ostung mit ihrem Kranze farbenglutiger, mittelalterlicher Fenster, der den silbergetriebenen Hochaltar umleuchtete. Die musikalische Seele des Mannes nannte die Kathedrale mit Recht ihr Zuhause; war sie doch erschaffen für den Gebetssturm machtvoller Liturgien, der Psalmen Davids und für das Emporwuchten starker Gebetschöre, für den Jubel eines Alleluja, eines Ambrosianischen Lobgesanges, wie für den Schrei der sündigen Menschheitsseele: *De profundis!* Hier war weiter Raum für die erschütternde Wirkung einer starken Priesterstimme, wenn sie ihr *„Pax vobiscum"*, ihr *„In saecula saeculorum"*, ihr *„Pater noster"* sang. Nirgends konnten die Gebetsweisen eines Orlando di Lasso, eines Palestrina so ergreifen wie hier.

Niemals aber, meinte der alte Herr, hätten ihn die Lamentationen der Karwoche so bis ins Innerste gepackt, als in diesem Jahre. Wie mit verjüngter Kraft hatte das an ihm gerüttelt:

„Plorans ploravit in nocte et lacrimae ejus in maxillis ejus, non est, qui consoletur eam".

O, welche Fluten der Trauer und der Not schwollen da zum Kreuze auf Golgatha empor und rissen die Seele mit sich in ihre Gewalten. In dieser Leidenswoche waren im Dom auch moderne Meister zu Worte gekommen: große Könner, Erfolgreiche, Mächtige im Reiche der Töne.

Der Domkapellmeister war eine Gebetsseele. Es war eine selbstvergessene Hingabe, ein seliges Lauschen in ihm gewesen, ein demütiges Anbeten des leidenden Gottmenschen. Aber in all der Gebetsversunkenheit hatte auch eine kleine, bange Note menschlicher Enttäuschung, ein Unterton persönlichen Schmerzes mitgeschwungen.

Der Musiker hatte selber Messen komponiert, die in den hohen Domen anderer Bischofsstädte und in den Oratorienvereinen des Auslandes aufgeführt wurden; niemals aber tauchte eine seiner gottinnigen Gebetsweisen im Dome seiner Heimatsstadt auf, niemals erhob die Domorgel ihre tiefe Stimme, um eines seiner Präludien, eine seiner Fugen zum Leben in Melodie zu erwecken. Seit der Alte in Pension war, dürstete er nach den starken Kunstleistungen seiner Mannesjahre, nach den großen Äußerungen seiner ersten Kraft. So gern hätte er von den Flügeln seiner eigenen Musik die Seele noch einmal getragen und gehoben gefühlt.

Er wußte es: vielleicht nach zehn, vielleicht nach fünfzig Jahren würde auch seine *Musica sacra* in der heimischen Kathedrale erklingen und ihre Triumphe der

Heiligkeit feiern, denn er vertraute und glaubte an das Leben seiner Kunst und alle schöpferischen Geister. —

Heute am Ostermontag war die schwere, lastende Trauer der Karwoche überwunden, dem aufjauchzenden Sonnenchoral des *Gloria* am Karsamstag war der seraphische Allelujajubel der feierlichen Auferstehungsprozession gefolgt, und am ersten Ostertag war der Dom nur ein Frohlocken und erfüllt mit dem Glanze des über den Tod triumphierenden Heilandes gewesen.

„Tod, wo ist dein Stachel,
Hölle, wo ist dein Sieg?" —

Der greise Musikmeister wanderte langsam und etwas beschwerlich auf seinen Krückstock gelehnt durch die Doppelreihe der Ulmen und Platanen den weiten Weg nach der uralten Wallfahrt Maria Ort. An jedem zweiten Ostertag hatte er, solange er denken konnte, den Emmausgang getan. Solange er einen Fuß vor den andern setzen konnte, wollte er von dem frommen Brauch nicht lassen. Er ging durch die buntgewürfelte Menge der Spaziergänger, deren ganzes Osterglück darin bestand, ein neues Frühjahrsgewand, einen neuen Hut zur Schau zu tragen. Die Leute strebten eifrig den Kaffeehäusern zu, um zu essen, zu trinken, einander zu begaffen und ein Tingeltangelorchester mit lauter Stimme zu überschreien. Fremd waren dem Alten alle diese Eiteln und Gierigen. Sein Glück hatte er immer in den Dingen des Geistes und des Herzens gefunden, tiefe und stille Freuden waren ihm daraus erblüht, die in dem Himmelsglanz verborgenen Lebens standen.

In diesem Sinne wanderte er heute den Erinnerungsweg der zwei betrübten, verwaisten Jünger, denen die Sehnsucht nach dem geliebten Meister das Blut verzehrte. Er ging im Geiste der ernsten, bedächtigen Männer — des Lukas und des Kleophas, und machte das Erlebnis ihrer Seelen zu seinem eigenen, denn sein Dasein war auf eine Verlebendigung der Evangelien gestellt. Die heilige Geschichte kam ihm greifbar nahe. Er sah die gesenkten Häupter, die kummervollen Mienen der Dahinschreitenden, er hörte ihre schmerzlich bekümmerten Fragen und Zweifel: „Warum verließ uns der Herr? Am dritten Tage wollte er auferstehen — aber wir haben ihn nirgends angetroffen. Leer und öde ist die Welt ohne ihn; kalt zum Sterben. Weshalb kommt er nicht, uns zu trösten, da er doch unseren Kummer kennt? Was soll aus uns werden, ohne die Kraft und Hilfe seiner Nähe? Weshalb müssen wir ohne Zeichen bleiben in dieser äußersten Seelennot, da uns nichts mehr vor Augen steht, als sein grausamer und schmählicher Kreuzestod? Sein unkönigliches Sterben eines Schächers!" — Je mehr sie so redeten, um so größer ward ihre Qual, um so zerschlagener ihr Sein. Sie schritten über Hügel und Täler, aber Blindheit war auf ihrem Auge. Sie sahen nicht den feurigen Schimmer der roten Kakteen am nackten Berghang, nicht die Anemonen und Hyazinthen in den Wiesen, nicht die wonnige Jugend des Olivenhaines, noch vernahmen sie das Rauschen der vielen Wasser und das Singen der Lerchen hoch im Äther. Wie eine große schwarze Wand standen ihr Schmerz und ihre Trauer zwischen den Verwaisten und dem lebendigen Leben, das sie umblühte. Als Lukas und Kleophas so in sich verloren auf ganz menschenleeren Pfaden dahingingen, hörten sie staunend einen ganz fernen, leichten Fußtritt, unter dem doch die Erde erbebte. Nein, sie hörten den Fußtritt nicht, sie fühlten ihn. Jemand folgte ihnen von weitem, der sie zwang, das Haupt zu wenden und nach ihm Ausschau zu halten; ohne daß sie wußten, warum sie es taten. Sie schatteten die Augen mit der Hand und sahen, daß ihnen ein Mann nachfolgte. Es mochte ein vornehmer Fremder sein, denn er trug so schöne weiße Gewänder und einen Wanderstab, von dem goldener Glanz kam. Still und stetig ohne Eile wanderte der Wanderer näher und holte sie doch ein, die schnellen und rüstigen Fußes waren. Je näher er ihnen kam, um so ruhiger und gefaßter wurde ihnen zu Sinn. Es war ihnen, als käme ein Helfer und Tröster, einer, der um ihre Not wisse. Unwillkürlich standen sie still und erwarteten den Fremdling.

„Geselle dich zu uns, wir bitten, denn wir sehen, auch du bist auf dem Wege nach Emmaus."

Der Mann tat, wie sie baten. „Wahrlich," sagte da verstohlen Lukas zu Kleophas, „dieser Fremde schreitet so leichten Ganges, als sei er der Rabbi selber, dessen

Sohle keine Blume zertrat, keinen Käfer tötete, keinen Halm knickte", aber ihre Augen waren ja gehalten.

„Was sind das für Reden, die ihr da führet?" — Als sie ihm nun erzählten, daß Christus, der geliebte Herr und Meister, gekreuzigt ward und daß sein Leib aus dem Grabe gestohlen sei — sprach zu ihnen der Fremdling hohe Worte des Trostes und der Belehrung, bis endlich ihre gebundenen Augen aufgingen und sie den erkannten, bei dessen Rede „das Herz in ihnen entbrannt war".

Tausenden ist seit der Verkündigung dieses Evangeliums das Wort der Jünger, das sie zu dem Herrn redeten, ein Trost am Lebensende geworden: „Herr, bleibe bei uns, denn es will Abend werden, der Tag hat sich geneigt!"

Die ganze wundervolle Erzählung lebte in dem Herzen des alten Mannes, als er langsam dahinschritt über Fluren und Felder. Auch neben ihm wie neben Lukas und Kleophas grünte in jubelnder Üppigkeit die Saat, das Brotversprechen des Jahres. Die sanft aufsteigenden Donauhöhen schleierte blauer Duft und jener lichte Lebensschimmer der ersten Hoffnung auf eine neue Jugend am Gebäum und Gesträuch.

Als der Musiker in dem breiten Fährenboot über die Donau setzte, schaute er feuchten Auges in das rauhe Gelände. Breitsilbern, majestätisch ruhig führte der Strom seinen Königsweg zwischen Berg und Wiesentál. Rotes Lebensblut stieg in die Gerten des Weidengewäldes am Ufer. Seinen stärksten Azur spiegelte der Himmel in der Flut.

Die heilige Heimatsliebe stieg auf im Herzen des Greisen. Noch einmal trank er tief aus dem Becher Schönheit. Ein Gefühl wie Jugend und Freude überkam ihn, als er ans Ufer stieg. Langsam vollendete er den Weg bis zu dem heiligen Gestade des Wallfahrtsortes.

In der Kalvarienbergkirche hielt er kurze Andacht und Rast. Ob auch die Welt voll Auferstehungsfreude war: in diesem stillen Heiligtum hielt ständig die Mutter aller Schmerzen den toten Sohn im Schoß. Hier lebte ununterbrochen das Leid Gottes um die Sünde der Welt, das niemals zur Ruhe geht. Der Greis demütigte sich vor den Gottesschmerzen. Später dann rastete er ermüdet und behaglich auf einer sonnigen Bank im Mauerschutz der Kirche. Hier sah er auf den Metallspiegel der schwarzen Naab, die im Begriffe ist, sich der blauen Donau treu zu vermählen. Seitwärts der hochgelegene Freithof von Maria Ort.

Lächelnd sah der Alte zu den windschiefen Eisenkreuzlein hinüber — ausgestritten — ausgelitten.

„Bald wird's gar sein mit mir!" denkt er, „vielleicht ist dies mein allerletzter Emmausgang." Der Gedanke hat nichts Schreckhaftes für ihn. Er fühlt es, das Maß seiner Zeit ist voll. „Herr, wie du willst." — Da er noch so sinniert, sieht er, wie eine Schar von Wallfahrern, von Emmausgängern, auf Kähnen vorüberfährt.

Jetzt beginnen sie einen Choral, einen Emmaussang: „Bleibe bei uns, Herr, denn es will Abend werden."

Eine feine, starke Melodie trägt die flehenden Worte zu dem Alten herüber. Kraftvoll, siegreich, klar erhebt sie sich in den blauen Spätnachmittag. Der alte Musiker nimmt den Hut von dem silbernen Scheitel. Er grüßt das Lied. Sein eigenes Lied. Er hat diesen Choral immer mehr als seine anderen geliebt. Die Ergebung seiner Seele in den ewigen Willen klingt ihm daraus entgegen. Leuchtende Verklärung erhellt sein Gesicht. Er fühlt, daß auch ihn der ewige Fremdling, der Herr seiner Seele, auf diesem Emmausgange geleitete. Die Wallfahrt hat ihm die Erfüllung seiner geheimen Sehnsucht gebracht: In schlichten, frommen Seelen ist sein Lied lebendig. Wo hätte es bessere Stätte? Dank dir, göttliche Gnade!

Wortlos lauscht der Komponist den Klängen, die dahingleiten wie ein weißer Schwan. Er faltet die Hände.

„Das ist über Bitten und Verstehen!"

Kirchenmusikalische Rundschau

Kirchenmusikschule Regensburg. Das Wintersemester des 46. Kursus wurde in üblicher Weise am 15. Oktober eröffnet. War während der Kriegsjahre die Teilnehmerzahl naturgemäß hinter den früheren Jahren zurückgeblieben, so meldeten sich für den 46. Kursus so viele Studierende, daß nur ein Teil derselben aufgenommen werden konnte. Die meisten Teilnehmer stammen wie seit Jahren aus Schlesien, der Heimat Dr. Karl Proskes, aus der Diözese Breslau; ihnen zunächst stehen die Rheinländer aus der Diözese Köln; ferner sind die Diözesen Bamberg, München-Freising, Münster, Passau, Regensburg, Rottenburg und Trient vertreten. Das Ausland ist mit Ausnahme einer Anmeldung aus Litauen und Mexiko noch fern geblieben.

Von den Absolventen der Schule fanden außer den bereits gemeldeten (vgl. Juni-Heft Seite 96 und September-Oktober-Heft Seite 152) folgende Herren Anstellung:

Behner Joseph, Chordirektor in Kelheim.

Bialas Georg, Direktor des neugegründeten Musik-Institutes in Oppeln.

Brender Severin, Chordirektor und Organist in Buchs (Schweiz).

Ruprecht Joseph, Organist in Josephstal bei Gablonz.

In **Freiburg** in der Schweiz fand vom 29. September bis 2. Oktober ein Organistenkurs statt, veranstaltet vom deutschen Kreisverband der freiburgischen Cäcilienvereine. Kursleiter waren für Choralgesang Univ.-Prof. Dr. P. Wagner, für mehrstimmigen Gesang und Orgel Direktor Haas und Prof. Kathriner. Ebenso wurde in **Olten** vom 8. bis 12. Oktober ein Choralkurs der Bezirks-Cäcilienverbände Olten — Gösgen und Balsthal—Tal—Gäu unter Leitung von Prof. Wagner abgehalten. Beide Veranstaltungen fanden, wie der Schriftleitung aus der Schweiz mitgeteilt wird, einen in jeder Hinsicht prächtigen Verlauf.

In **Bückeburg** wurde am 14. Oktober eine Fürstliche Musikschule eröffnet; Schirmherr ist Fürst Adolf zu Schaumburg-Lippe. Sie gewährt Ausbildung in allen Zweigen der Tonkunst und gliedert sich in eine Fachschule für Berufsmusiker und eine Dilettantenschule. Der Lehrplan ist nach zeitgemäßen Grundsätzen für alle Fächer geregelt. Als Lehrer sind die besten einheimischen und erstklassige hannoversche Kräfte gewonnen. Reifeprüfung für Fachschüler in Anwesenheit eines staatlichen Kommissars aus Berlin.

In **Torgau** fand vor kurzem zur Ausbildung von Glockensachverständigen ein Lehrgang unter Leitung von Professor Biehle statt. Durch langwierige, eingehende Untersuchungen an vielen hundert Glocken ist es diesem gelungen, ein exaktes Verfahren auszuarbeiten, durch welches der klangliche Wert jeder Einzelglocke sowie jeden Geläuts festgestellt werden kann. Hiebei wurden die Teilnehmer durch eingehende Vorträge und Demonstrationen, sowie durch selbständige Berechnungen in die Theorie Biehles eingeführt und konnten sich von der Wissenschaftlichkeit seiner Ansichten überzeugen. Zahlreiche Übungen an verschiedenen Glocken in Torgau und der Umgegend ergänzten die Darstellungen und gaben Gelegenheit, das theoretisch Erlernte auch praktisch zu erproben.

In **Oppenau** in Baden starb, wie das Cäcilienvereinsorgan (S. 46) meldet, am 20. Juni Adolf Geßner, K. Musikdirektor und Professor der kathol. Kirchenmusik a. D. am Städtischen Konservatorium in Straßburg, ein Schüler der Regensburger Kirchenmusikschule. „Als Kirchenmusiker und Komponist besitzt der Verstorbene in der kirchenmusikalischen Welt einen geachteten Namen; als Pädagoge für Klavier und Orgeltechnik, als Lehrer für Harmonielehre, Liturgie und Orgelbaukunde, als langjähriger Organist an der kathol. Kirche in Straßburg hat sich Geßner unbestritten große Verdienste um die Musik, speziell um die katholische Kirchenmusik erworben. Seinen deutschen Orgelbau verteidigte er in einer eigenen Schrift gegen die elsässisch-französische Richtung. Im persönlichen Verkehr war er ein guter, lieber Mensch, ein vornehmer, edler Charakter, ein überzeugungstreuer Katholik." R. i. p.

Kelheim. Sonntag, 7. September, war für die Stadtpfarrei Kelheim ein Festtag erster Klasse. Anlaß dazu gab die endliche Fertigstellung der neuen Orgel in der Stadtpfarrkirche von der Firma Binder & Sohn, Regensburg. Vor dem Hochamte wurde die Weihe des Werkes von Hochw. Herrn Kammerer und Stadtpfarrer Ludsteck vorgenommen, nachdem sie acht Tage vorher von dem Regensburger Domorganisten Prof. Renner in allen Teilen genau geprüft und als ein vorzügliches Werk bezeichnet wurde. Beim darauffolgenden Gottesdienst vereinigten sich die Orgelstimmen mit den Singstimmen des gutbesetzten Kirchenchores, welcher unter der sicheren Direktion des Hrn. Chorregenten Schuster die Luzienmesse von Witt wirkungsvoll zum Vortrag brachte. Bei der nachmittägigen Andacht und darauffolgenden kirchenmusikalischen Produktion spielte Herr Präparandenlehrer Pollmann (Cham) die Sonate von Rheinberger, Sonate V von Mendelssohn und die Kantilene von Renner mit virtuoser Fertigkeit und feinfühliger Behandlung der Register. Der hochfestliche Eindruck wurde fortgeleitet durch die folgenden Gesänge für 2—5 Stimmen, die miteinander im Erfolg wetteiferten; besonders wirksam war der Vortrag des *Kyrie* aus der Loretomesse von Goller und des *Sanctus* aus der Godehardmesse von Griesbacher. Daran schloß sich der zweite Teil mit einem sehr schönen weltlichen, ernsten und humorvollen Programm. Möge der junge Kelheimer Cäcilienverein, der, erst vor zwei Jahren gegründet, bereits so schöne Proben seines Strebens und Könnens abgelegt, auch in Zukunft unter der Fürsorge seines für edle Kirchenmusik begeisterten Pfarrvorstandes, Herrn Kammerers Ludsteck, blühen und gedeihen!

Druck und Verlag von Friedrich Pustet in Regensburg

MUSICA SACRA

Monatschrift zur Förderung der katholischen Kirchenmusik

Begründet von Dr. F. X. Witt, herausgegeben von
Prof. Dr. phil. & theol. Karl Weinmann
∴ Direktor der Kirchenmusikschule Regensburg ∴

52. Jahrg. 1919 **12. Heft / Dezember**

„Orgelton und Glockenklang"

Von Karl Walter, Seminarlehrer und Glockeninspektor, Montabaur

Orgelton und Glockenklang", sie sprechen eine beredte Sprache. Es war kein Zufall, wenn das Dichterwort diese beiden Begriffe in innige Verbindung miteinander gebracht hat. Ja, es ist wirklich etwas Erhebendes um diesen Doppelsang und Doppelklang, der sich den Weg zum Menschenherzen bahnt und je nach Stimmung „himmelhoch jauchzend, dann zum Tode betrübt" macht. „Orgelton und Glockenklang", sie bezeichnen den höchsten Grad der Wirkung, den der musikalische Ton im Volksgemüt zur Erzeugung einer Fest- und Weihestimmung hervorzubringen vermag. Tiefbewegt vernimmt das fühlende Menschenherz die majestätischen Klänge eines vollen Geläutes, das seine wunderbaren Melodien gleich einem „Lied ohne Worte" hinaussendet über stille Dörfer und geräuschvolle Städte, das seine jubelnden Akkorde in wogenden Tonwellen hinausfluten läßt weithin über Feld und Flur. Atemlos lauscht das fromme Gemüt in Andacht versunken den lieblichen Tönen, die, von geschickter Meisterhand zu harmonischen Gebilden vereinigt, der kunstreich gebauten Orgel, der Königin der Instrumente, entquellen. Diese Wirkungen treten nirgendwo so deutlich hervor, wie an den zwei hohen Feiertagen, dem heiligen Weihnachts- und dem heiligen Osterfeste. Könnten wir uns wohl einen dieser Tage — und namentlich das Auferstehungsfest des Heilandes — ohne Begleitung der Feierklänge denken, wie sie sich in dem Alleluja der Orgelregister und den weit in das Land hinausschallenden Glockentönen kundgeben? Von dem rauschendsten Festjubel bis zur tiefsten Wehmut und Trauer erzittern alle Saiten der Gefühle unseres Herzens in kräftigen Wellen und Windungen, sobald jene ehernen Stimmen aus der Höhe unserer Glockentürme herab erdröhnen, um den Beginn eines hehren Kirchenfestes mit seinen überirdischen Wahrheiten und Geheimnissen anzukündigen oder einen müden und entschlafenen Erdenpilger zum Grabe zu geleiten. Es liegt etwas Überwältigendes in den Klängen der Glocken, und sie bilden deshalb die beliebteste und allerwirksamste Volksmusik. Wie noch jetzt, so hing schon vor tausend Jahren das christliche Volk mit einer Liebe und Begeisterung an seinen Glocken, die rührend ist. Kein Wunder das! Begleiten doch die Glocken mit ihren schwellenden, anmutigen Klängen den Christen von seiner Wiege bis zum Sarge, das ganze Leben hindurch mit allen seinen Wechselfällen und freudigen wie schmerzlichen Ereignissen. Deshalb finden wir in allen Kreisen des Volkes eine rührende Anhänglichkeit der Gemüter an die alten, treuen Kirchenglocken, die schon den Vätern und Ahnen geläutet haben und noch den spätern Enkeln und Urenkeln unermüdlich ins Herz reden werden.

Orgeln und Glocken verdanken, wenn auch nicht ihren Ursprung, so doch ihre Entwicklung zu jener vollendeten Gestalt, in der sie jetzt noch ihren wichtigen Dienst zu versehen haben, um als Mahner und Wecker verschiedene Stimmungen und Feierklänge in der Seele anzuregen, der christlichen Kirche. Mit Recht bezeichnet man die Glocken als das Sprachorgan der Kirche; denn ihre ehernen Zungen verkünden

das Lob Gottes der ganzen Welt — *vox Domini in virtute, vox Domini in magnificentia:* die Stimme des Herrn ruft mit Macht, die Stimme Gottes schallt in Pracht (Ps. 28, 4). Sie sind gleichsam „die Prediger des Herrn" *(praedicatores Domini)*, die durch ihre weithin vernehmbare Stimme die Gläubigen zum Gottesdienste und zu religiösen Übungen ermahnen und auffordern. Darum gehören die Glocken zur Kirche, wie die Stimme zum Menschen. Eine Kirche ohne Glocken gleicht einem Menschen, der stumm ist. Deshalb findet man auch in der ärmsten Kirche wenigstens eine Glocke, in den meisten Kirchen aber zwei oder mehrere Glocken. Die Glocke bezeichnet man auch zuweilen als das Herz des Turmes oder, eingedenk des Wahlspruchs: *„Vivos voco, mortuos plango, fulgura frango"*, als die Zunge des Turmes, als seine Sprache, und das Volk liebt und versteht die Sprache, in der die Kirchtürme ihre Gedanken ausdrücken, es läßt sich von ihr rühren, bewegen, erheben, erschrecken, begeistern, trösten und meistern. Welche Bewegung ergreift eine ganze Gemeinde, wenn neue Glocken in Dorf oder Stadt ihren Einzug halten! Wie teuere Freunde und liebwerte Gäste werden sie empfangen und zum Turme geleitet, von wo sie so oft zur Freude und Trauer, zu Fest und Klage erschallen und tief in die Seele hineinläuten, wo sie so oft ihren ehernen Mund zu jenem majestätischen Chorgesange öffnen, der dem Menschen in seinen verschiedenen freudigen wie traurigen Lebensereignissen ein treuer Begleiter ist. Wenn auch ein gewaltiger Unterschied besteht zwischen dem machtvollen Jubel, den der eherne Mund der Glocken von den stolzen Türmen einer hohen Domkirche an Festtagen über Stadt und Land ergießt, und dem schlichten Geläute einer friedlichen, bescheidenen Dorfkirche, so haben doch alle Glocken den gemeinsamen Zweck, *„sursum corda"* (empor die Herzen) zu predigen. „Mir scheint der Umstand sehr wunderbar und bemerkenswert," sagt der geistvolle Chateaubriand, „daß die Kunst erfunden ward, durch einen Klöppelschlag in ein und derselben Minute in tausend verschiedenen Herzen ein und dieselbe Empfindung zu erwecken; daß man Wind und Wolken zwang, sich gleichsam mit unsern Gedanken zu beladen."

„Die Glocken haben kein Hirn und regieren doch große Leute", sagt ein alter Spruch, und andere diesbezügliche Redensarten lauten: „Man muß nicht alles an die große Glocke hängen", oder: „Man hat Läuten gehört, weiß aber nicht, wo die Glocke hängt", während „der kluge Mann weiß, was die Glocke geschlagen hat", wie denn überhaupt „die Nachbarin des Donners" vielfältig in ernster und witziger Form von den Dichtern[1] und vom Volke zu mitunter treffenden Vergleichen,[2] sinnreichen Rätseln und gelungenen Bildern herangezogen worden ist, z. B.:

„Es ist ein Speis', die niemand ißt,
Es ist getauft und doch kein Christ,
Es hat ans Stehlen nie gedacht
Und hat's zum Hängen doch gebracht."

Von den vielen Gedanken, die sich um die Glocke ranken, sei noch einer kurz erwähnt: die ältesten deutschen Rechtsformeln haben meistens eine interessante Fassung. Wer in die Grundherrschaft eingewiesen wird, dem werden übergeben: „Zins und Zehnt, Grün und Dürr, Mühlengang und Glockenklang" usf. Mit dem Worte „Glockenschall" wurde der Umfang der Gerichtsbarkeit bezeichnet.

Schließlich sei auch noch der Verheerungen gedacht, die eine rohe, plündernde Soldateska in Kriegszeiten unter Glocken und Orgeln angerichtet hat. Wie manche Pfarr- und Kirchenchronik schildert in düsteren Farben diese Greuel an heiliger Stätte! Bei der Eroberung einer Stadt hatte ehedem der Artilleriechef der Sieger Anrecht auf die Glocken der bezwungenen Stadt oder eine deren Wert entsprechende,

---

[1] Hier sei auf die merkwürdige Erscheinung hingewiesen, daß alle echten Dichter unseres Volkes die Glocke geliebt und besungen haben: Schiller und Goethe, Uhland und Lenau, Eichendorff und Wilhelm Müller, Geibel und Gerok, Copisch und Reinick, Hauptmann und Mörike, v. Oer und Halm. — Vgl. P. Gall Morel und Vogel von Glarus, Die Glocke im Lichte der deutschen Dichtung. 2. Aufl. Glarus 1894.

[2] Auch an die Wortbildungen „glockenrein", „glockenhell", die als allgemeines deutsches Sprachgut erscheinen, sei hier erinnert. — Mangelhafte Fassungskraft eines Fragenden belehrt man zuweilen mit der Binsenwahrheit:

Wenn du vernimmst der Glocken Klang,
So merk', man zieht am Glockenstrang.

von der Bürgerschaft zu leistende Geldsumme. So verlangte z. B. Napoleon I. ein solches Anrecht im Jahre 1807 in Danzig. Ernst Moritz Arndt (1769—1860) nennt den Geschützdonner einmal „das Geläute des Todes aus Kanonen“. Das ist die Umkehrung des Bildes, in dem man den Glockenraum als der Kirche Geschützkammer bezeichnet; wenigstens hat der Kaiser Josef II. ihre Bewohner „die Artillerie der Geistlichkeit“ genannt. Man muß es als eine seltsame Fügung bezeichnen, daß dasselbe Metall, das vorher hoch vom Turme oder aus gottgeweihten Hallen in feierlichen Tönen jubilierte, jetzt als Kriegsbeute in Kanonen, Kugeln und andere Munition verwandelt, aus drohenden Feuerschlünden Tod und Verderben spie und der erschreckten, geängstigten Menschheit dröhnend Gottes Strafgerichte predigte. Besonders verhängnisvoll wurde in obiger Hinsicht die Erfindung der Kanonen für die Kirchenglocken, die seitdem schon wiederholt in Kriegszeiten in die Stückgießereien wandern mußten, um dort als Kanonengut eine unselige Metamorphose zu erfahren. Das vielleicht erste Beispiel dieser Art gab Kurfürst Friedrich I. von Brandenburg (1415—1440), dessen Geldnot so groß war, daß er, um sich den nötigen Kriegsapparat gegen den märkischen Adel (die Quitzows) zu verschaffen, Glocken der Marienkirche zu Berlin dazu benutzen mußte, um Büchsen (Kanonen) daraus gießen zu lassen, was den frommen Fürsten noch auf dem Sterbebette das Gewissen drückte, so daß er seine Söhne in seinem Testamente beauftragte, diese Glocken wieder zu ersetzen.

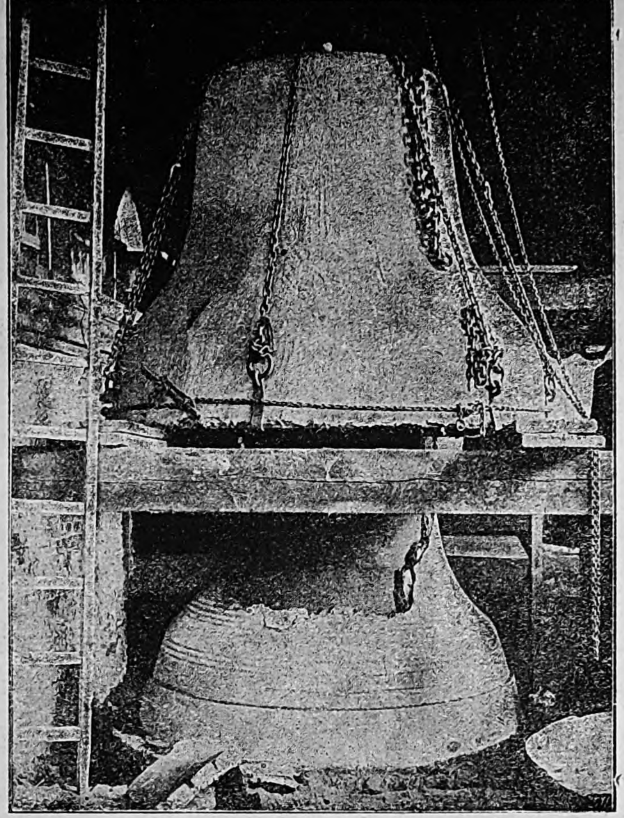
Sehr häufig finden wir Glockengießer und Stückgießer in einer Person vereint. Dazu hat wohl die Verwandtschaft der Tätigkeit, aber auch der Umstand beigetragen, daß der Glockenguß allein nicht überall genug abwarf, obwohl man sich da und dort vom Rat das Privilegium alleiniger Ausübung des Gusses verschafft hatte. So entstanden die tönenden Friedensboten und die dröhnenden Feuerschlünde der Geschütze verschwistert im gleichen Raum, von derselben Hand. Ja, was noch merkwürdiger ist: sie gehen ineinander über: Glocken werden zu Kanonen und Kanonen wieder zu Glocken. Ein seltsamer Kreislauf, die Berührung der schroffsten Gegensätze. Wiederholt meldet die Geschichte die schöne Sitte, daß von dem Sieger als dankbare Opferspende den Gotteshäusern Kanonen überlassen wurden, aus denen man wieder Glocken, die Boten des Friedens, gegossen hat. Als eines der ältesten Beispiele dürfte wohl Tillys Gabe verzeichnet sein, der elf bei Magdeburg eroberte Kanonen im Jahre 1631 der Kirche Mariä Himmelfahrt in Köln zum Glockengusse überließ.

Aber auch der Fanatismus des Unglaubens und der Haß, mit dem man die christliche Religion verfolgte, wandten sich zu allen Zeiten mit einem bemerkenswerten Eifer gegen die Kirchenglocken. Zur Zeit der französischen Revolution wurden in ganz Frankreich mehr als 100000 Glocken vernichtet.

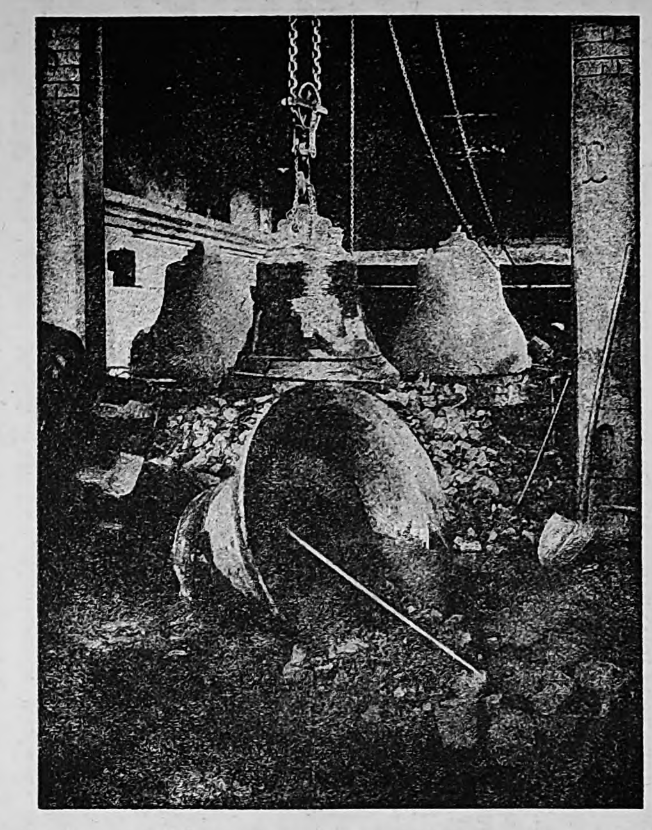
Wohl werden manchmal hier und da Stimmen laut, die sich über das „viele Glockengeläute“ beklagen. Doch „einstweilen“ sind die Nationen noch christlich, und täglich erschallt aus dem Munde wenn nicht aller, so doch der meisten Glocken das öffentliche und feierliche Bekenntnis des Christentums. Die Glocken jubeln hinaus in die Lande die Festesfreude der Christen und laden ein zur heiligen Feier; trauernd erschallt ihr Geläute, wenn es gilt, einen Toten zu ehren, erhebend und freudig dringt ihr Klang ins Menschenherz an hohen Festtagen und bei freudigen Anlässen. Wenn am frühen Morgen die Sonne ihren ersten Strahl auf die dunkle Erde herabsendet; wenn sie mittags in majestätischer Höhe am Himmelsgewölbe thront; und wenn sie im fernen Westen der müden Erde ihr letztes Leuchten sendet: dann stimmen Millionen von Glocken und Glöckchen ihr Dankeslied an und loben den Herrn der Welten, daß er der Menschheit den Erlöser gesandt. Es erschallt das Kredo der Christenheit![1]

[1] Obiger Aufsatz, der nebst den folgenden Bildern der „Kleinen Glockenkunde“ des Verfassers entnommen wurde (13. Bändchen der Sammlung „Kirchenmusik“, Regensburg, Fr. Pustet), auf die wir als eine der aktuellsten und billigsten Schriften über das Glockenwesen bei dieser Gelegenheit wiederum empfehlend hinweisen möchten, ist schon vor dem Weltkriege geschrieben worden; die traurigen Erfahrungen, die uns diese Geißel Gottes auf dem Gebiete der Glocken und Orgeln gebracht hat, kann sich der Leser selbst hinzufügen. Die Schriftleitung

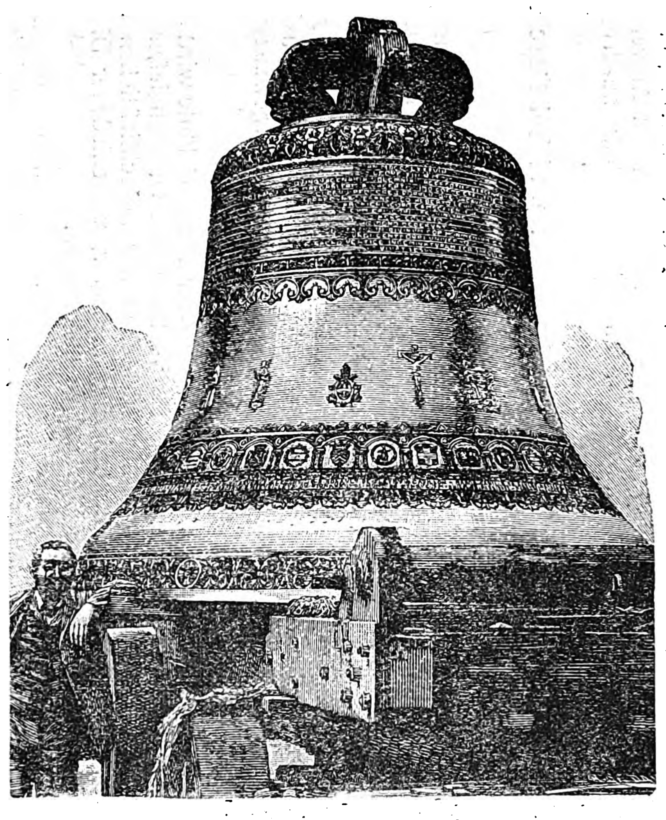




Kern mit Modell und darüber stehendem Mantel



Glocken nach dem Gusse werden von Mantel und Kern befreit.
Im Hintergrunde zwei fertige Formen



Die „Savoyarde", Glocke der Kirche Sacré Coeur in Paris



Große Glocke der Dreifaltigkeitskirche in Innsbruck

Die Behandlung der Kirchenglocken[1]

I. Erhaltung vorhandener Glocken und ihre Betriebssicherheit

§ 1. Erhaltung vorhandener Glocken

Gute, ganze Geläute oder gute einzelne Glocken sollen möglichst erhalten werden. Die Ausbesserung gesprungener Glocken und dadurch ihre Erhaltung kann mit verhältnismäßig geringen Kosten gelingen. Der weitere Gebrauch von Glocken, die an der vom Klöppel getroffenen Stelle tief ausgeschlagen sind, kann unter Umständen durch ihr Drehen erreicht werden.

§ 2. Erhaltung der Betriebssicherheit

Die Glocken und ihre Läutevorrichtungen sind zur Vermeidung von Schadensersatzansprüchen aus mangelhafter Unterhaltung (vgl. §§ 823, 836 BGB.) und von Haftungen der beteiligten Kirchenverwaltungsmitglieder (KGO. Art. 63 Abs. I, 64 Abs. I und 79) stets in einem vollständig betriebssicheren, niemand gefährdenden Zustande zu erhalten und daraufhin in regelmäßigen, nicht zu langen Zwischenräumen zu prüfen. Außerdem ist der mit der Bedienung des Geläutes zunächst betrauten Person (Mesner usw.) zur Pflicht zu machen, wahrgenommene Mängel dem Kirchenverwaltungsvorstand unverzüglich anzuzeigen.

Bei der Prüfung ist besonders darauf zu sehen, daß Glocke und Klöppel gehörig befestigt sind, daß Schrauben, die sich etwa gelockert haben (vorzüglich die Schrauben der die Glockenkrone mit dem Joche verbindenden Eisenbänder und die Schrauben in noch nicht voll getrockneten Holzteilen), sogleich wieder fest angezogen werden, weiter, daß die Schwingungsachsen der Glocken in gutem Zustande sich befinden, daß die Lager genügend gefettet sind, damit die Zapfen darin sicher gehen und die Glocken sicher und ohne schaukelnde Seitenbewegungen schwingen können. Etwaigem Schwanken eines Glockenstuhls durch Festkeilen seiner Oberteile gegen die umgebenden Mauern abzuhelfen, ist unstatthaft.

Eine Anweisung über die Handhabung und Behandlung der Glocken und ihrer Läutevorrichtung nach Maßgabe ihrer Eigenart und der Befestigung des Glockenstuhls im Gebäude ist zweckmäßigerweise in gut lesbarer Form an der Läutestelle anzubringen. Im Vertrag über die Lieferung neuer Glocken soll daher die Mitlieferung einer solchen zum Anschlage geeigneten Anweisung und die Erteilung der ersten Anweisung durch die Glockengießerei oder durch ihren Vertreter an Ort und Stelle ausdrücklich ausbedungen werden.

II. Verfahren bei Änderung (Umguß) vorhandener und bei Beschaffung neuer Glocken

§ 3. Sachverständigengutachten

Hinsichtlich der allenfalls in Frage kommenden Gutachten bei Maßnahmen an vorhandenen Geläuten oder an vorhandenen einzelnen Glocken oder bei Neuanschaffungen wird auf die Einleitung dieser Vorschriften verwiesen.

§ 4. Glockengießerauswahl

Der Glockengießer, der zu Rate gezogen und gegebenenfalls mit der Ausführung betraut werden will, soll ein tüchtiger Fachmann sein, von dem zu erwarten ist, daß er das Vertrauen rechtfertigt und seine vertragsmäßigen Zusagen getreu und gewissenhaft erfüllt.

Angebote und Verträge

§ 5. Im Falle der Anschaffung neuer Glocken oder neuer Geläute wird empfohlen, das im Anhange II abgedruckte Formblatt für Verträge den Glockengießereien, deren Bewerbung um die Lieferung gewünscht wird, schon zur ausschließlichen Benutzung für ihre **Angebote** (und zwar bei Einforderung mehrerer, verschiedener Dispositionen je mit Preisberechnung in mehreren Stücken) zu übersenden.

Alles, was vereinbart werden und als vereinbart gelten soll, soll ausschließlich in diesen Vertragsentwurf aufgenommen werden. Ein etwaiges Ansinnen zur Unterzeichnung sogenannter geschäftlicher Lieferungsbedingungen oder sonstiger Nebenabreden soll grundsätzlich unberücksichtigt bleiben.

[1] **Entschließung des Bayer. Staatsministeriums für Unterricht und Kultus vom 11. Sept. 1919.**

Auch für sonstige Bestellungen sind schriftliche Form, genaue, unzweideutige Ausdrucksweise, Vermeidung unbestimmter Wendungen, Vereinbarung im Sinne der §§ 19, 20, 21 und 22 des Formblattes für Verträge (Anhang II) und Aufnahme aller vereinbarten Punkte in eine Vertragsurkunde zu empfehlen.

Die Vertragsangebote sind vom Glockengießer unter Angabe von Zeit und Ort unterschriftlich als verbindlich anzuerkennen und der Bestellerin einzusenden.

Der Kirchenverwaltungsvorstand wird diese Vertragsangebote zunächst selbst prüfen, veranlaßtenfalls darüber Sachverständige — soweit dafür Kosten erwachsen, nach vorgängiger Genehmigung der Kirchenverwaltung — hören, sodann je nach Maßgabe der Gutachten noch eine Änderung oder Ergänzung der Angebote veranlassen und schließlich einen Beschluß der Kirchenverwaltung, soweit erforderlich, auch der Kirchengemeindeversammlung oder Kirchengemeindebevollmächtigten über die Angebote herbeiführen.

§ 6. Die Vertragsangebote, die etwa erholten Gutachten der Sachverständigen und die beglaubigten Auszüge aus den Beschlußbüchern der ortskirchlichen Vertretungskörper (vgl. die Formulare I bis IV bei Frank, KGO., Band 2, Seite 150 ff.) sind sodann

1. in allen Fällen der kirchlichen Oberbehörde (KGO. Art. 11 und 112, Abs. IV), und
2. soweit staatsaufsichtliche Genehmigung erforderlich ist (insbesondere KGO. Art. 9, Abs. III, 23, 34/35, 60, Abs. VI., 75 Abs. I, Ziff. 1 und 76) der Staatsaufsichtsbehörde zu übersenden.

Soweit staatsaufsichtliche Genehmigung erforderlich ist, können die einschlägigen Beschlüsse vor ihrer Erteilung nicht rechtsgültig in Vollzug gesetzt (KGO. Art. 78, Abs. II), mithin die Lieferung der neuen Glocken usw. vom Kirchenverwaltungsvorstande (KGO. Art. 56, Abs. IV) oder von dem sonst dazu beschlußmäßig bevollmächtigten Vertreter noch nicht endgültig vergeben werden. Zuwiderhandlungen erzeugen eine persönliche Haftung der Beteiligten. (KGO. Art. 79.)

In alle Vereinbarungen wird der ausdrückliche Hinweis darauf aufzunehmen sein, daß sie rechtsverbindlich erst dann werden, wenn sie in zwei gleichlautenden Stücken außer vom Glockengießer auch von der Bestellerin unterzeichnet sind, je ein Stück jedem Vertragsteil ausgehändigt ist und endlich, wenn die Vereinbarungen, soweit erforderlich, staatsaufsichtlich genehmigt sind.

Solchen Glockengießereien, die zur Einreichung von Vertragsangeboten aufgefordert wurden, dieser Aufforderung auch sachgemäß nachkamen, mit der Ausführung jedoch nicht betraut wurden, werden billigerweise wenigstens die Kosten einer damit zusammenhängenden notwendigen Reise zu ersetzen sein.

Technische Einzelheiten

§ 7. Größe, Schwere, Zahl der Glocken

Größe, Schwere und Zahl der Glocken sollen das Maß nicht übersteigen, das die Raumverhältnisse der Glockenstube und die Tragfähigkeit und Widerstandsfähigkeit des für die Aufnahme der Glocken bestimmten Turmes oder sonstigen Gebäudes auferlegen.

Eine Vergrößerung der Glockenstube oder der Tragfähigkeit des Turmes usw. nur zum Zwecke der Möglichkeit der Anschaffung eines größeren Geläutes ist regelmäßig zu widerraten.

Vor der Beschaffung unnötig großer oder unnötig schwerer Glocken wird auch da zu warnen sein, wo ein Überschreiten der durch Raumverhältnisse und Tragfähigkeit gesetzten Schranken noch nicht in Frage kommt.

§ 8. Stimmung des Geläutes

Die Wahl der Stimmung der Glocken ist an sich Gegenstand des freien aber sachlichen Ermessens der Beteiligten; ihnen kommt daher grundsätzlich auch die Wahl zu, ob ein Geläute ein harmonisches oder ein melodisches oder ein harmonisch-melodisches werden soll.

In allen Fällen wird jedoch die Erholung des Rates eines amtlichen musikalischen Glockensachverständigen dringend empfohlen.

Sehr wünschenswert wäre, wenn bei der Auswahl der Stimmung umzugießender oder neu zu beschaffender Glocken oder Geläute außer dem Verhältnisse der Stimmung

innerhalb desselben Geläutes auch noch das Verhältnis zur Stimmung von schon vorhandenen, in Hörweite befindlichen Glocken oder Geläuten desselben Ortes oder der Nachbarschaft mit in Erwägung gezogen und so die Herstellung musikalischer Beziehungen vorgesehen würde.

Glockengut

§ 9. Bronzeglocken

Als Glockengut, das einen möglichst starken, schönen Klang mit Härte und Festigkeit vereinigen soll, ist nach wie vor Bronze am meisten bewährt, und zwar in der Mischung von 77—80 Hundertteilen reinen Kupfers und 23—20 Hundertteilen reinen Zinns.

Jede irgendwie erhebliche Beimischung von Zink, Eisen oder sonstigen verunreinigenden Bestandteilen kann nicht nur den Klang und die Haltbarkeit der Glocke beeinträchtigen, mindert vielmehr auch den Geldwert des Glockengutes. Die vertragsmäßige Abrede bei Bestellung von Bronzeglocken soll daher niemals bloß auf die Lieferung „guter Glockenbronze“ lauten, sich vielmehr stets als bestimmte, zahlenmäßige Begrenzung der beiden (einzigen) Bestandteile der Glockenbronze darstellen.

§ 10. Gußstahlglocken

Gußstahlglocken sind zwar mit geringeren Kosten zu beschaffen als Bronzeglocken. Ihre Herstellung hat jedoch noch nicht jene Vollendung erreicht wie die der Bronzeglocken. Auch die vereinzelt besonders gelungenen Gußstahlglocken bleiben an Weichheit, Fülle, Tragweite und Nachhall ihres Tons hinter Bronzeglocken zurück. Wenn sie außer Gebrauch gesetzt werden müssen, wird für das Gußstahlmaterial von den Glockengießern in der Regel nur ein kleiner Bruchteil des Anschaffungswertes rückvergütet, während bronzenes Glockengut den größten Teil seines ursprünglichen Wertes behält. Die Beschaffung von Gußstahlglocken wird daher solange wie möglich zurückzustellen sein.

Soweit gleichwohl Gußstahlglocken bestellt werden wollen, ist zur Beurteilung der Güte des Glockengutes eine verbindliche Angabe des Glockengießers über die Zusammensetzung des Gußstahls geboten und Gewährleistung zu fordern. Auch empfiehlt es sich, einen Rückkaufpreis zu vereinbaren für den Fall, daß die Glocken innerhalb zehn Jahren Mängel aufweisen oder durch andere Glocken ersetzt werden sollen. Ihr Ersatz durch Bronzeglocken soll dabei mit eingeschlossen sein.

§ 11. Gestalt, Oberfläche, Inschrift und Verzierung

Für den Klang und für die Haltbarkeit einer Glocke ist ihre Rippe, das ist die Form des durch die Mitte der Glocke gelegten Längsdurchschnittes ihrer Wandungen, von entscheidender Wichtigkeit; bei Anschaffung von Glocken ist daher die Rippe jeder einzelnen Glocke von vornherein zu bestimmen.

Die Oberfläche der Glocke nach dem Guße muß innen und außen vollständig dicht und glatt sein. Nur diejenigen rißartigen Linien auf der frischen Gußoberfläche sind nicht zu beanstanden, die den beim Gießen entstehenden Haarrissen im Lehmmantel der Gußform entsprechen.

Soweit Inschriften und Verzierungen auf Glocken gewünscht werden, ist Maßhaltung bezüglich ihrer Höhe zur Vermeidung von Rückwirkungen auf den Klangwert der Glocke zu empfehlen und eine edle, den Anforderungen an kirchliche Kunst entsprechende Form und saubere Ausführung sicherzustellen. Dem Glockengießer soll die Auswahl nicht überlassen sein. Die staatlichen Kunstgewerbeschulen in München und Nürnberg und die staatlichen Bauschulen in München, Nürnberg, Kaiserslautern und Würzburg werden auf Ansuchen sachverständigen Rat erteilen. Inschriften werden zweckmäßig am oberen Glockenrand anzubringen sein.

§ 12. Klöppel

Die Beschaffung des Klöppels und die Art seiner Anbringung, seines Schwingens und Anschlagens sind von Wichtigkeit für den Klang der Glocke und dessen Gleichmäßigkeit, für leichtes und gefahrloses Läuten, für die Lebensdauer der Glocke und endlich für die Frage der Sicherung von Glockenstuhl und Gebäude gegen Erschütterungen und Schwankungen. Diejenige Art des Klöppels und seiner Anbringung wird daher vorzuziehen sein, die nach den bezeichneten Richtungen als die beste erscheint.

Wird eine Glocke gedreht (§ 1, Abs. II) oder ein Klöppel selbst oder doch seine Einhängung (infolge Abnutzung oder Dehnung der Riemen) erneuert, so ist darauf zu

achten, daß der Ballen des Klöppels den Schlagring der Glocke richtig trifft und nicht etwa ihren untersten dünnen Rand, da letzterenfalls leicht Sprünge entstehen.

Wird der Klöppel selbst erneuert, so ist sein richtiges Verhältnis zur Glocke nach deren Maß, Gestalt und Gewicht sicherzustellen.

§ 13. Aufhängung, Kronen und Joche, Zapfen und Lager

Die Aufhängung der Glocken muß den strengsten Sicherheitsanforderungen genügen. Jede Glocke soll nach beiden Seiten mindestens je 1/4 Kreis (90°) schwingen können und dabei doch so aufgehängt sein, daß ihre Schwingungen auf das Gebäude so wenig wie möglich einwirken und keinesfalls dessen Standfestigkeit gefährden.

Henkelkronen haben vor Scheibenkronen oder Scheibenplatten den Vorzug, daß sie eine kunstvollere und schönere Gestaltung gestatten. Scheibenkronen oder Scheibenplatten lassen hingegen eher eine dauernde Festigkeit der Verbindung zwischen Glocke und Joch erzielen und erleichtern das Drehen einer Glocke. (§ 1, Abs. II und § 12, Abs. II.)

Holzjoche ermöglichen eine kunstvollere Ausgestaltung als Eisenjoche; das jahrelange Nachtrocknen von Holzteilen begünstigt jedoch Lockerung der Schrauben (vgl. § 2, Abs. II). Schmiedeiserne Joche werden wenigstens bei großen Glocken vorzuziehen sein, besonders wenn geeignetes Jochholz (Eichenholz) in der erforderlichen Stärke verhältnismäßig nur schwer und teuer zu beschaffen ist. Gußeiserne Joche werden wegen der nicht wohl zu vermeidenden Gußfehler leicht brüchig und sind deshalb untauglich.

Die Zapfen der Achsen sollen aus Stahl gedreht sein und sich in geschlossenen Rollenlagern bewegen.

§ 14. Glockenstuhl

Auch der Glockenstuhl muß so beschaffen und so aufgestellt sein, daß das Läuten gefahrlos ist.

Falls im vorhandenen Glockenstuhl eine neue, weitere oder anstatt einer alten eine neue schwerere Glocke aufgehängt, dann falls ein neuer Glockenstuhl aufgestellt oder falls am Geläute sonst eine erhebliche, den Glockenstuhl irgendwie berührende Änderung vorgenommen werden soll, so kann sich zunächst unter Umständen die Erholung bautechnischer Unterlagen (namentlich soweit darauf statische Berechnungen zu gründen sind) von einem dazu befähigten Bausachverständigen als geboten erweisen.

Für den Fall des Neubaues einer Kirche oder des Neubaues oder Umbaues wenigstens des für die Aufnahme des Glockenstuhls bestimmten Gebäudeteils wird die Lieferung der bautechnischen Unterlagen (regelmäßig Zeichnung des Turmes und Darstellung seiner Konstruktion) schon vertragsmäßig sicherzustellen sein.

Die Zeichnung des Glockenstuhls und die darauf bezüglichen statischen Berechnungen sind ohne besondere Bezahlung zu liefern.

§ 15. Läutevorrichtung

Ob Handbetrieb oder Antrieb durch elektrische Kraft stattfinden soll, ist von vorneherein wichtig für die Anlage der Läutevorrichtung und daher rechtzeitig in Betracht zu ziehen.

Auf § 2, Abs. III wird verwiesen (Anweisung).

§ 16. Guß der Glocken

Für den Klang und die Haltbarkeit der Glocken ist außer ihrer Gestalt und der Zusammensetzung des Glockengutes auch das Verfahren bei ihrem Gusse von entscheidendem Einflusse. Es muß daher eine sorgfältige, allen Regeln der Technik entsprechende Vorbereitung und Ausführung gefordert werden.

Soweit nicht im Vertrag etwas anderes ausdrücklich vereinbart ist, dürfen nur neue Metalle verwendet werden. Ihrem Einbringen und dem Gusse selbst kann ein (sachverständiger) Vertreter der Bestellerin beiwohnen; die zur Verwendung kommenden Metalle sind ihm solchenfalls genau nachzuweisen.

§ 17. Unmittelbar vor dem Abstiche hat der Schmelzer dem Metallbade, das gut durchgerührt und entschlackt sein muß, eine kleine Schöpfprobe zu entnehmen. Nach ihrem Erkalten ist sie in zwei tunlichst gleiche Stücke zu zerschlagen. Das eine Stück ist dem Glockengießer zu übergeben, der es versiegelt aufzubewahren hat bis nach Ablauf der vereinbarten Gewährleistungsfrist und bis nach Erledigung aller, seine Lieferung

betreffenden Fragen. Das andere Stück ist der Bestellerin zu übermitteln. Sie kann einen Teil verwenden, um ihn auf die Vertragsmäßigkeit der Zusammensetzung des Glockengutes chemisch untersuchen zu lassen; der andere Teil ihrer Probe dient ebenfalls zur Aufbewahrung für allenfallsige Ansprüche gegen die Gießerei. (Proben, die auf andere Art als durch Schöpfen aus dem Metallbade gewonnen sind, sind nicht voll geeignet, um ein beweiskräftiges Prüfungsergebnis zu liefern. Dies gilt besonders für die von angegossenen Warzen, Windpfeifen oder sonst von der Gußoberfläche entnommenen Proben. Mischungen von Kupfer und Zinn neigen nämlich stark zur Entmischung beim Erstarren [Saigerung], wobei das leichtere Zinn nach oben geht und hiernach in der erstarrten Außenfläche verhältnismäßig stärker vertreten ist als im flüssigen Schmelzgut im ganzen).

Die chemische Untersuchung des der Bestellerin übermittelten Stückes des Glockengutes auf seinen Gehalt an Kupfer und Zinn (Vertragsmäßigkeit) wird auf Ansuchen von der Landesgewerbeanstalt in Nürnberg vorgenommen. Das Ersuchen ist unter Einsendung des Probestückes und des Vertrages mit dem Glockengießer so rechtzeitig zu stellen, daß es noch erledigt werden kann vor Absendung von Glocke und Klöppel aus der Gießerei an die Bestellerin.

Die Glocken sind entweder in der Gußhaut zu liefern oder nur mit Sand und Besen zu scheuern. Ihre Behandlung mit Sandgebläse oder mit Feile und Meißel ist nicht statthaft. Stahlglocken dürfen mit einem ganz dünnen Wachsüberzug versehen, nicht jedoch mit (Bronze)-Farbe angestrichen werden.

§ 18. Lieferfrist

Die Frist für die Lieferung soll so reichlich vereinbart werden, daß der Glockengießer in der vereinbarten Zeit sein Werk gut fertigstellen kann. Die Verhandlungen werden daher jeweils rechtzeitig einzuleiten und die Lieferung rechtzeitig zu vergeben sein.

Im Vertrage kann

1. für den Fall schuldhaft verspäteter Lieferung der Glockengießer zur Leistung einer Vertragsstrafe für jeden Tag der Verspätung und dementsprechend auch

2. für den Fall schuldhafter Verzögerung der Abnahme der rechtzeitig fertiggestellten und angebotenen Lieferung die Bestellerin zur Verzinsung desjenigen Teils ihrer Gesamtverbindlichkeit verpflichtet werden, der vertragsmäßig bei rechtzeitiger Ablieferung fällig geworden wäre.

§ 19. Lieferung und Abnahme

Die Bestellerin kann vor der Absendung der Glocke(n) usw. aus der Gießerei dort die Lieferung vorprüfen lassen, wobei auch Glocke und Klöppel je gesondert zu wiegen sein werden.

Die Entfernung der alten Glocke aus dem Glockenstuhl und das Aufziehen und Aufhängen der neuen Glocke ist vom Glockengießer oder von dessen Stellvertreter ohne besondere Vergütung zu leiten. Die notwendigen Arbeitskräfte und Geräte usw. sind von der Bestellerin auf eigene Kosten zu beschaffen; ihr fallen auch die Kosten für etwa notwendige Änderungen am Gebäude oder an dessen Einrichtungen zur Last, soweit sie nicht im Vertrage schon mitveranschlagt sind.

Die Schlußprüfung, abgesehen vom Probeläuten, ist vorzunehmen, bevor die angelieferten Glocken auf den dafür bestimmten Platz (Turm usw.) gebracht werden. Erst wenn diese Schlußprüfung und — nach Aufhängung der Glocken — das Probeläuten Bedenken nicht ergeben haben oder wenn den dabei gefundenen Mängeln abgeholfen ist, werden die einzelnen so geprüften Glocken von der Bestellerin übernommen.

Um die allenfallsige Vorprüfung, um die Schlußprüfung und um die Begutachtung des Probeläutens nach Maßgabe der im Anhang I § 5, Buchst. C, Ziff. I und II zusammengestellten Fragen soll ein amtlicher musikalischer Sachverständiger ersucht werden.

Der Befundbericht dieses Sachverständigen und der Bericht der Kirchenverwaltung über die Entgegennahme der Lieferung sind der kirchlichen Oberbehörde regelmäßig, der Staatsaufsichtsbehörde jedoch nur dann einzusenden, wenn die Staatsaufsichtsbehörde bei ihrer Genehmigung die seinerzeitige Einsendung dieser Verhandlungen zur Auflage gemacht hat.

§ 20. Gewährleistung, Nachprüfung

Der Glockengießer haftet für alle Mängel, die während der Gewährleistungsfrist aus unrichtiger Anlage oder aus der Verwendung nicht entsprechender oder ungeeigneter Stoffe oder aus untüchtiger Arbeitsleistung entstehen. Auf Benachrichtigung darüber hat er die einschlägigen Mängel ohne Zeitversäumnis und ohne Weiterung zu beheben.

Von seiner Gewährleistung ausgenommen sind jedoch Schäden, die ohne Mitwirkung einer der im Abs. I bezeichneten Ursachen nur durch örtliche Einflüsse, durch ordnungsgemäße Abnützung oder durch Gewalt (Wetter, Tiere, Menschen), für die der Lieferant nicht einzustehen hat, herbeigeführt werden.

Als Gewährleistungsfrist vom Tage der Übernahme der Glocken ab (§ 19, Abs. III) werden regelmäßig 10, mindestens jedoch 5 Jahre zu vereinbaren sein.

Ist die Auszahlung eines Teiles der geschuldeten Summe bis nach dem Ergebnis einer Nachprüfung vertragsmäßig vorbehalten, so findet auf diese Nachprüfung § 19, Abs. IV entsprechende Anwendung.

§ 21. Preise und Zahlungszeiten

Die Preise sollen in sachgemäßer Höhe vereinbart und keinesfalls zum Schaden einer guten Ausführung herabgedrückt werden.

Nachforderungen aller Art sind ausdrücklich auszuschließen; ausgenommen hiervon sind Forderungen für nachträglich und rechtsverbindlich (soweit erforderlich mit staatsaufsichtlicher Genehmigung) bestellte Mehrleistungen.

Die Bezahlung für die gelieferten Glocken wird zweckmäßig nicht auf einmal vorzusehen, sondern in Raten zu vereinbaren sein, z. B.

1. $^9/_{10}$ im Anschluß an die befriedigende Übergabe und Abnahme,

2. $^1/_{10}$ nach Ablauf eines Jahres seit der Übergabe und Abnahme, wenn sich bis dahin noch kein vom Lieferanten zu vertretender Mangel gezeigt hat. Dieses letzte Zehntel ist dem Glockengießer mit 4 Prozent zu verzinsen. An Stelle der Zurückbehaltung eines solchen Restbetrages kann auch Vollzahlung, dafür aber die Hinterlegung einer mindestens 10 Prozent der Vollzahlung ausmachenden Sicherheit in stiftungsmäßigen Wertpapieren durch den Glockengießer vereinbart werden.

§ 22. Das diese Vorschriften samt Anhang I (Dienst- und Gebührenordnung für die amtlichen musikalischen Glockensachverständigen)[1] und II (Formblatt für Verträge über Besoldung und Lieferung neuer Glocken) enthaltende Ministerialblatt ist zum Preise von 75 Pfennig für ein Stück durch die Postämter beziehbar.

München, den 11. September 1919.

I. V.: Saenger.

---

[1] Verzeichnis der zur Abgabe von Gutachten durch das Staatsministerium für Unterricht und Kultus aufgestellten amtlichen Glockensachverständigen: Berberich Ludwig, Chordirektor, München; Oberhauser Dr. Joseph, Domprediger, München; Schmid Anton, Chordirektor, München; Kopfmüller Joseph, Pfarrer, Burgberg i. A.; Reiser Kassian, Domkapellmeister, Augsburg; Engelhart Franz Xaver, Domkapellmeister, Regensburg; Griesbacher Peter, Stiftskanonikus, Regensburg; Weinmann Dr. Karl, Direktor der Kirchenmusikschule, Regensburg; Höller Valentin, Domorganist, Bamberg; Klein Dr. Joh. Bapt., Domkapellmeister, Bamberg; Widmann Dr. Wilhelm, Domkapellmeister, Eichstätt; Drescher Peter, Domkapellmeister, Speyer; Strubel Johann, Domkapellmeister, Würzburg; Böhm Karl, Chordirigent, Nürnberg; Hohmann Edmund, Musikdirektor, Ansbach; Schmid Ernst, Universitätsmusikdirektor, Erlangen; Schönemann Adalbert, Hauptlehrer a. D., Augsburg; Wolfrum Karl, Seminarpräfekt, Altdorf; Hartmann Ludwig, Seminaroberlehrer, Bayreuth; Thurn Georg, Seminaroberlehrer, Würzburg; Faul Karl, Seminarlehrer, Kaiserslautern; Krauß Karl August, Hauptlehrer, Speyer; Ott Christian, Hauptlehrer, Zweibrücken; Stahl Markus, Musikdirektor, Speyer.

Ratschläge für Organisten

Die Verwendung der Orgel zu selbständigen Vorträgen

Taugt die Orgel auch nicht zur scharfen Rhythmisierung, noch weniger aber zur Betonung eines Taktteiles oder einer Note, indem der Druck auf der Orgeltaste betreffs Modifikation des Tones nichts vermag, entbehrt die Orgel auch eines feinen An- und Abschwellens, wie wir dies beim Klavier, bei der Violine usf. gewohnt sind und mit Leichtigkeit bewerkstelligen können, so ist es ja gerade dieser beharrliche, gleichmäßige Ton, welcher der Orgel den hohen Adel, die mit jeder anderen Instrumentalmusik ganz unvergleichliche Erhabenheit und Würde aufdrückt. Es ist daher wohl überflüssig, weitere Beweise zu erbringen, wenn wir aller sentimentalen Musik, sowie allen auf ein Kreszendo und Dekreszendo Anspruch machenden Tonwerken ihr Anrecht auf die Orgel absprechen.

Auf die Wahl des Tempo sowie der Tonstärke und der Tonfarbe ist ein besonderes Augenmerk zu richten. In bezug auf das Tempo ist es einleuchtend, daß ein Fehlgreifen nach dieser Seite eine Orgelkomposition auch bei fehlerlosestem Spiele unter Umständen wirkungslos machen kann. Hat der Spieler das zum Vortrag kommende Stück vollständig erfaßt, so wird auch das erforderliche Zeitmaß unschwer zu finden sein. Die verschiedenen akustischen Verhältnisse der Kirchen mögen freilich oft manches Abgehen von etwaigen metronomischen Bezeichnungen notwendig machen. Große, weite Räume erfordern gemäßigtere Tonbewegung als kleine, enge. In allen Fällen wird die Orgel vermöge ihrer schwereren Tonbildung sich ruhigeren Tempos bedienen müssen als das Klavier. Stellen ohne Pedal können jedoch immer schneller exekutiert werden, als solche mit Pedal, weil die höheren Töne stets leichter ansprechen als die tiefern. Man sehe immer auf größtmöglichste Klarheit, welche neben richtigem Spiele vielfach die Wahl des richtigen Tempo bedingt. Bei Kompositionen im langsamen Zeitmaße hüte man sich vor zu langsamem Spiele, wie bei schneller Bewegung vor zu schnellem Tempo — ersteres würde den Fluß der rhythmisch-melodischen Perioden zerreißen, wie das zu schnelle Spiel durch zu schnelle Tonfolge Undeutlichkeit hervorrufen würde — ohne aber in das andere Extrem zu verfallen und den Tonstücken den von den Komponisten zugedachten Charakter zu benehmen.

Es sei hier noch einer teilweise irrigen Ansicht vieler Orgelspieler Erwähnung getan, welche dahin geht, jede etwas bewegtere Orgelkomposition schon beim ersten Durchlesen absprechend beurteilen zu müssen. Nehmen wir auch den Fall an, daß die Tondichtung nicht für die Kirche verwendbar wäre, so kann der Organist sich derselben außerhalb der kirchlichen Feier zum Studium bedienen, wenn die klassische Anlage und Durchführung eine solche Berücksichtigung verdienen. Wird vom katholischen Organisten auch nicht jene technische Fertigkeit gefordert wie vom Konzertorganisten so wird sie für ihn zweifelsohne stets von großem Nutzen sein. Jedenfalls wird der Organist eine Tondichtung nur dann zur tadellosen Ausführung bringen können, wenn er deren Technik mühelos überwindet, was aber eine größere Fertigkeit notwendig macht, als das zum Vortrage kommende Stück sie erheischt. Letzteres findet noch in erhöhtem Maße Anwendung, wenn der Organist mit dem Sängerchore als begleitende und leitende Person zu gleicher Zeit auftritt; daß derselbe in diesen Fällen schon bei der ersten Probe nicht nur seine Orgelstimme, sondern auch die Singstimmenpartitur zu gleicher Zeit überblicken und fehlerlos beherrschen muß, braucht wohl keiner Erwähnung. Auch muß der Organist hiebei sehr oft eine Applikatur wählen, die ihm stellenweise eine Hand zum Taktschlagen freiläßt, wenn Winke mit den Augen, mit dem Kopfe oder mit den Gesichtszügen nicht hinreichen.

Jedem Organisten sind daher zur höheren Bildung ununterbrochene technische Übungen neben anderen theoretischen und ästhetischen Studien unerläßlich.[1] Sogar

---

[1] Möchte doch auch der so stiefmütterlich berücksichtigten Geschichte der Musik mehr Pflege widerfahren. „Das Studium der Geschichte der Musik, unterstützt vom lebendigen Hören der Meisterwerke der verschiedenen Epochen, wird dich am schnellsten von Eigendünkel und Eitelkeit kurieren," sagt Robert Schumann in seinen herrlichen „Haus- und Lebensregeln".

Organisten wie Seb. Bach, Albrechtsberger usf. haben sich auf jede Kirchenverrichtung vorbereitet!

Tonstärke und Tonfarbe sollen dem Charakter des Tonwerkes dienstbar gemacht werden. Man hüte sich besonders vor dem steten Gebrauch des „vollen Werkes"; denn dasselbe wird nur dann seine volle Wirkung erzielen, wenn es nicht alle Sonntage gebraucht wird, sondern nur bei außergewöhnlichen Gelegenheiten. Wer wird im Orchestersatz stets Posaunen und Trompeten, dazu noch *ff* anwenden? Es würde am Ende selbst die größte Tonmasse fast wirkungslos werden. Oder würde, um uns eines Beispieles aus der weltlichen Musik zu bedienen, der Eindruck der hinreißenden Posaunenstellen im Vorspiele zum dritten Akte in Wagners „Lohengrin" derselbe bleiben, wenn wir in den zwei ersten Akten stets durch Posaunenstöße aufgeschreckt würden? Sie würden ihre imposante Wirkung sicherlich teilweise einbüßen.

Selbst die Bezeichnung „volles Werk" ist nicht immer dahin zu deuten, als ob man sich aller Register bedienen solle, der Charakter des Tonwerkes usf. wird entscheiden, ob oft mehr die tieferen und füllenden oder die höheren und schärferen Stimmen zur Geltung kommen sollen.

Bezüglich der Registrierungsart sei noch bemerkt, daß die neuern Orgeln schon gemäß ihrer Disposition eine viel abwechslungsreichere Registerzusammenstellung ermöglichen als die älteren Orgelwerke. Es waren die vielen zarten Orgelstimmen, welche das jetzt farbenreichere Orgelspiel veranlaßten und förderten, mit welchem auch die Anforderungen der neueren Orgelkomponisten gleichen Schritt hielten. Ein Blick in die neuere Orgelliteratur genügt, um sich hievon zu überzeugen. Wenn daher manche meinen, die Orgel würde hiedurch an Kirchlichkeit einbüßen, so können wir dieser Meinung nur soweit beistimmen, als wir einen zu oftmaligen und auffallenden Registerwechsel verwerfen, wodurch der Organist weniger als Interpret des zum Vortrage kommenden Stückes sich geltend macht, als vielmehr sein „Ich" in den Vordergrund drängt. Man hüte sich ferner auch vor dem zu zahlreichen Gebrauch der sog. „Lieblingsklangfarben".

Vielfache Verwendung findet im Orgelspiel das Trio.[1] Wir verstehen darunter eine solche unabhängige Ausführung dreier verschiedener Stimmen, als wenn dieselben durch drei verschiedene Instrumente gespielt würden — Vorteile, die sonst kein Instrument hat und uns so recht die reichhaltige Verwendung der Orgel vor Augen führt; sicherlich auch Grund genug, warum die Koryphäen der Orgelliteratur dem Trio eine besondere Pflege angedeihen ließen und in ihm die wertvollsten Geistesschätze erschlossen.

Der Organist sei bestrebt, den Manualen wie dem Pedale eine möglichst gleiche Tonstärke zu verleihen, damit keine Stimme in den Hintergrund gedrängt wird. Bewegt sich aber eine Manualstimme hauptsächlich in tieferer Lage als die andere, so ist die Beigabe einer weiteren Stimme an ersteres Manual wünschenswert, was bei alleinigem Gebrauch von 8' Registern sehr gut durch Schärfung eines geeigneten 4', wie Flöte 4' usf. bewerkstelligt wird, oder indem überhaupt bei der Registerzusammenstellung für die höhere Stimme, wie im obigen Falle, etwas zurücktretendere 8' Register gewählt werden als für die tiefern. Da wohl nicht eine für alle Orgelwerke gültige Registrierung angegeben werden kann, unterlassen wir weitere Angaben, indem wir den Organisten zu fleißigen Versuchen hierin anspornen möchten. Es sei nur erwähnt, daß der unterschiedliche Charakter der drei Stimmen besonders wünschenswert ist, denn gerade die verschiedenen Tonfarben heben die voneinander unabhängige Stimmenbewegung. In all diesen Fällen überwiegt die sanfte Registrierung weitaus die stärkere.

Soll jedoch eine Stimme des Tonsatzes besonders hervorgehoben werden, wie wir es beim *Cantus-firmus*-Spiel benötigen, so wird diese auf einem eigens dazu registrierten Manuale gespielt, während die Mittelstimmen auf einem zweiten, weniger starken gespielt werden. Bei geringer Tonstärke können zum besonderen Hervortreten genannter Stimme

[1] Steht dem Organisten bloß ein Manual zu Gebote, wird er sich auf diejenigen Trio beschränken müssen, bei welchen die Manualstimmen sich nicht kreuzen oder nur so, daß der Zuhörer den Stimmengang klar unterscheiden kann. Wieviel ein Tonstück bei einer solchen Spielweise an Klangschönheit einbüßt, kann der Leser aus obigen Bemerkungen leicht ersehen.

Gamba 8', Salicional 8', Aeoline 8', Harmonika 8', Vox humana 8', Prinzipal 8' usw. — jede mit oder auch ohne Unterstützung einer oder mehrerer sanfter Stimmen — gebraucht werden. Je tiefer aber der *Cantus firmus* liegt und je höher die begleitenden Stimmen sich bewegen, desto mehr muß bei der Registrierung darauf Rücksicht genommen werden; Gamba 8' und Salicional 8' können hier bei guter Ansprache sehr wohl mit höchstens einem sanften stützenden Register oder auch ganz allein, oder Gamba 8' und Flöte 4' oder Gamba 8' und Gemshorn 4' verwendet werden. Weitere Kraft erwächst dem *Cantus firmus* durch Zusammenstellung von Gamba 8', Prinzipal 8' und Hohlflöte 8' oder Prinzipal 8', Rohrflöte 8' und Trompete 8' usw. Vielfache Verwendung finden noch die allfällig disponierten Zungenregister, wie Klarinett 8', Oboe 8', jede allein mit Unterstützung von Labialstimmen, oder alle Zungenstimmen 8' mit allen Labialregistern 8'. Hier kann unter Umständen eine Beiziehung einiger oder aller 4' oder sogar einer weniger scharfen, weit mensurierten gemischten Stimme, wie Kornett im 8'-Ton angezeigt sein. Weitere Verstärkung bieten die 2' und die Füll- oder Nebenstimmen, denen am Ende bis zum vollen Werke alle Register beigegeben werden können.

Auch die Begleitung auf dem anderen Manual und dem Pedal wachse mit der Stärke der Hauptstimme, wahre aber stets das untergeordnete Verhältnis gegenüber letzterer. Sehr wirkungsvoll ist es bei größeren Feierlichkeiten, wenn der *Cantus firmus* auf dem vollen Hauptmanuale, die figurierten oder begleitenden Stimmen auf dem vollen Nebenmanuale gespielt werden, wofern dasselbe eigene gemischte Stimmen hat. Zur Hervorhebung einer melodischen Stimme kann letztere auch in zwei Oktaven erklingen, indem der 4'-Ton als solcher nicht sowohl (wie oben) als Schärfung des 8'-Tones beigegeben wird, als sich vielmehr abgesondert vom 8'-Tone geltend machen soll. Zu diesem Zwecke kann auch ein 16' mit einem 8' oder beide mit einem 4' zusammengestellt werden, so daß die Hauptstimme in drei Oktaven erklingt; ja man kann sogar die 8'-Stimme abstoßen, in welchem Falle die Hauptstimme in zwei Oktaven voneinander geschieden ertönt, ein Verfahren, welches bloß unter kundiger Hand und letztere Registrierungsweise wohl mehr beim außerkirchlichen, freien Spiel — hier aber von sehr überraschender Wirkung — angewendet werden sollte. Erwähnt sei noch, daß in solchen Fällen der 4'-Ton stets stärker sein soll als der 8'-Ton, um abgesondert gehört zu werden. So z. B. würde Oktave 4' mit Prinzipal 8' als kein eigenes Register erklingen, sondern würde sich mit dem 8'-Tone verschmelzen, indem er diesem bloß eine größere Schärfe verleiht.

Der *Cantus firmus* liegt auch oft im Pedal. Es kann zu diesem Zwecke ein schwacher Baß, wie etwa Subbaß 16' und Gedackt 8' benützt werden, dem dann nach Erfordernis hellere 8' wie auch 4' Stimmen aus dem Pedal oder in Ermangelung derer durch die Pedalkoppel aus einem geeigneten Manual zugeführt werden, wie etwa Hohlflöte 8', Gamba 8', Prinzipal 8' allein oder zusammen, denen dann noch Flöte 4', Gemshorn 4', Oktave 4' usf. beigegeben werden könnten. Die tauglichsten Verbindungen werden wohl stets die hiefür ganz vorzüglich geeigneten Zungenstimmen, wie Posaune 16', Fagott 16', Trompete 8' und 4' usw. mit Unterstützung von Labialstimmen sein, welche auch mit obigen Verbindungen von sehr wohltuender Wirkung sind und die Kraft des *Cantus firmus* steigern können.

Das Pedal kann auch zum Vortrage eines *Cantus firmus* benützt werden, welcher sich in der Tenor- oder Altlage bewegt, in welchem Falle eine besondere Berücksichtigung in der Registrierungsart benötigt wird. Die eigentliche Baßstimme übernimmt in diesem Falle eines der Manuale (gewöhnlich das Hauptmanual mit 16' und 8' Stimmen, z. B. Bourdon 16' und Prinzipal 8'), während das Pedal im 4'- oder 2'-Ton die Hauptstimme mit Oktav 4' oder Superoktav 2' oder Trompete 4' und Oktav 4' usf. ausführt, Stimmen, welche sehr wohl aus einem der Manuale entlehnt werden können; nur wird bei Begleitung von letzterem Manuale abgesehen werden müssen.[1]

(Schluß.)

[1] Ausführliche Literatur für die Orgel gibt Domorganist Prof. Jos. Renner in seinem „Führer durch die Orgelliteratur" (abgedruckt in Weinmann, Geschichte der Kirchenmusik, München und Kempten, 2. Auflage 1913, S. 267—290).

Organisationsfragen / Trennung des weltlichen Kirchendienstes vom Schuldienste in Bayern[1]

Das Volksschullehrer- und das Schulbedarfsgesetz vom 14. August 1919 treten mit dem 1. Januar 1920 in Kraft. In denselben ist bekanntlich die Trennung des weltlichen Kirchendienstes vom Schuldienste festgesetzt.

Wir nehmen Veranlassung, Unseren hochwürdigen Diözesanklerus, soweit er bei der Durchführung dieser Trennung amtlich mitzuwirken hat, zunächst auf folgende Punkte aufmerksam zu machen:

1. Mit dem Inkrafttreten der vorgenannten Gesetze (1. Januar 1920) erfolgt nicht ohne weiteres auch die Trennung des bisher organisch mit dem Schuldienst verbundenen weltlichen Kirchendienstes, weder des Mesner- noch des Organistendienstes. Dieselbe muß vielmehr erst durch die Anstellungsbehörde, d. h. die Regierung, ordnungsgemäß nach Einvernehmen der Beteiligten und des Ordinariats verfügt werden und hat Verhandlungen zur Voraussetzung, welche in den meisten Fällen längere Zeit in Anspruch nehmen werden.

2. Nach Artikel 159 des Volksschullehrergesetzes hat die Anstellungsbehörde, d. h. die Regierung, die Trennung unverzüglich durchzuführen; wo aber, wie wohl in den meisten Fällen, Auseinandersetzungen zwischen den Beteiligten (Kirchenstiftung und Schulgemeinde) erforderlich sind, z. B. wegen der Eigentumsrechte an Mesner- und Schulhäusern, muß die Trennung längstens bis in 2 Jahren durchgeführt werden.

Solange also die bisherige organische Verbindung von Schul- und weltlichem Kirchendienst von der Regierung nicht in aller Form gelöst ist, bleiben nach dem Gesetze für den vereinigten Dienst die bisherigen Vorschriften und Rechtsverhältnisse aufrechterhalten, sowohl hinsichtlich der dienstlichen Verpflichtungen, wie der fassionsmäßigen Einkommensbestandteile. Diese Bestimmung bezieht sich nicht bloß auf den organisch verbundenen Mesnerdienst, sondern auch auf den organisch verbundenen Organistendienst.

3. Wenn die Dienstwohnung für den Mesner (Organisten) und Schullehrer gemeinsam ist, so hat nach Artikel 160 des Volksschullehrergesetzes der Lehrermesner (-Organist) den Kirchendienst sogar nach erfolgter Trennung weiter zu führen bzw. zu übernehmen, bis die Auseinandersetzung bzw. Vereinbarung über die Dienstwohnung zwischen Gemeinde- und Kirchenstiftung erfolgt ist, längstens aber nach Ablauf von zwei Jahren, ab 1. Januar 1920.

4. Die Kirchenverwaltungen können schon jetzt beschlußmäßig durch das Bezirksamt an die Regierung Antrag auf die gesetzliche Durchführung der Trennung stellen, wenn die örtlichen Verhältnisse hiezu gereift sind.

5. Die Kirchenverwaltungen können eigene Mesner oder Organisten nicht aufstellen, solange diese mit dem Schuldienst organisch verbundenen Dienste nicht in aller Form durch die Regierung vom Schuldienst losgelöst sind.

6. Nach Artikel 44 des Schulbedarfsgesetzes ist die Gemeinde verpflichtet, binnen fünf Jahren (ab 1. Januar 1920) das Eigentums- bzw. Miteigentumsrecht der Kirchenstiftung an dem Gebäude, welches die gemeinsame Dienstwohnung des Volksschullehrers und Kirchendieners enthält, zu erwerben, wenn die Kirchenstiftung einwilligt und der von ihr geforderte Kaufpreis angemessen ist.

Die Beachtung vorstehender Punkte dürfte zunächst in Betracht kommen.

Regensburg, den 6. November 1919.

Hierl, Direktor　　Gschwendtner, Sekretär.

---

[1] Oberhirtliches Verordnungsblatt für die Diözese Regensburg vom 17. Nov. 1919, Nr. 19.

Die Rose von Nazareth[1]

Lieblichste Rose auf Nazareths Fluren, erhabene Jungfrau,
Ahnet dein sinnender Geist schon die Würde, zu der du berufen?
Züchtig gesenkt ist dein Blick, und heilige Schauer durchbeben
Deine jungfräuliche Seele. Zweige und duftende Blumen,
Auch das rauschende Bächlein zu deinen gesegneten Füßen
Grüßen die Magd des Herrn, aus derem keuschesten Schoße
Bald das erwartete Heil der Welt nun möge hervorgehn.
Er, der verheißene Sohn des ewigen himmlischen Vaters,
Er, den die Himmel nicht fassen. Und selig werden dann preisen,
Jungfrau dich, Mutter zugleich, selbst die fernsten Geschlechter der Erde.

Cochem Jodoc Kehrer

[1] Auf ein Gemälde im Kloster der Oblaten zu Engelport bei Treis an der Mosel. Geschenk der Abtei Maria-Laach.

Einladung auf den 53. Jahrgang der Musia Sacra 1920

Mit diesem Jahrgang legt der Unterzeichnete die Schriftleitung der *Musica Sacra* nieder, die er nun fast ein Jahrzehnt geführt hat; berufliche und wissenschaftliche Arbeiten — so ein Lehrauftrag für Kirchenmusik an der hiesigen theologischen Hochschule von seiten des Ministeriums für Unterricht und Kultus — begründen diesen Schritt. Die Schriftleitung wird ein den Lesern bereits bekannter und eifriger bisheriger Mitarbeiter, Herr Pfarrer Dr. Maximilian Sigl, ein Schüler Prof. Wagners, übernehmen. Dem neuen Schriftleiter werden auch alle vorhandenen und noch nicht abgedruckten Manuskripte übergeben, ebenso die noch ausstehenden Besprechungen; an seine Adresse bitte ich auch in Zukunft alle Zuschriften und Sendungen von seiten der Herren Verleger zu richten.

Bewegten Herzens danke ich allen Herren Mitarbeitern und Abonnenten für all die Liebe und Treue, die sie der *Musica Sacra* und damit der Schriftleitung während dieses Jahrzehntes erwiesen haben; ich bitte, auch meinem Nachfolger dieselbe bewahren zu wollen, besonders durch zahlreiches Abonnement auf den 53. Jahrgang der Monatschrift, die ein Dr. Witt gegründet, ein Dr. Haberl fortgesetzt und der Verlag Fr. Pustet unter finanziellen Opfern in der gegenwärtigen Zeit fortführt. Mögen die alten Prinzipien als Leitsterne auch in Zukunft über der *Musica Sacra* leuchten!

Prof. Dr. Karl Weinmann, Direktor der Kirchenmusikschule

Gnadenvolle Weihnachten

wünschen den bisherigen verehrlichen Mitarbeitern und Abonnenten

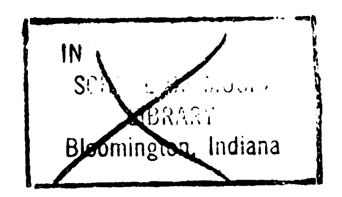
Verlag und Schriftleitung der Musica Sacra

Anliegend eine Bestellkarte für den 53. Jahrgang 1920

Druck und Verlag von Friedrich Pustet in Regensburg

Date Due

Demco 293-5


IN
Bloomington, Indiana

